This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Mus 298.13.2
A

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

THE BEQUEST OF

EVERT JANSEN WENDELL
CLASS OF 1882
OF NEW YORK

1918

*MUSIC LIBRARY*

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

S. P. Warren.

Berlin - April 1874.

Digitized by Google

Digitized by Google

S. P. Warren.

Berlin - April 1874.

Digitized by Google

Digitized by Google

# Musikalische

# Compositionslehre

in drei Theilen

verfasst

von

**FLODOARD GEYER,**
Königlichem Professor der Musik in Berlin.

---

**Erster Theil:**

**Das elementare Gebiet.**

---

Berlin, 1862.

Verlag von A. Vogel & Comp.

Digitized by Google

Mus 298.13.2

A

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Digitized by Google

# Vorwort.

Das Bedürfniss, ein Lehrbuch zu besitzen, welches den durch verdienstvolle Vorgänger wohlgeordneten, vielfach mit eigenen Ansichten durchflochtenen Stoff in durchgeführten Beispielen bearbeitet, lag ebensowohl auf Seiten des Verfassers, als seiner Schüler; und zwar dort, um Mühe, hier, um Zeit zu ersparen — und dennoch Vorbilder zu haben, die nicht von zufälliger Disposition des Lehrers, sondern aus, dem Nachdenken günstiger, Musse entstanden seien.

Für den Gebrauch möchte es in manchen Fällen, dem Ermessen des Lehrers gemäss, gerathen sein, sofort mit der ersten Abtheilung vorzugehen, das Voranliegende aber nebenher zu nehmen: damit der Schüler alsbald zum Arbeiten veranlasst werde.

Berlin, im Januar 1861.

**Der Verfasser.**

Digitized by Google

Digitized by Google

# Allgemeine Einleitung.

## Angabe und Eintheilung des Lehrstoffes.

Die musikalische Compositionslehre hat zu lehren, wie die Töne, einem gesetzten Inhalte gemäss, zu allerhand Formen zusammentreten. Sie ist eine praktische und theoretische Lehre zugleich. Denn es bleibt hier nicht bei dem theoretischen Gesetze, sondern es ist stets sofort die praktische Bethätigung (Production) damit verbunden. Zwar heisst die Lehre der Composition gewöhnlich Theorie. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob sie ohne eine praktische Ausübung, etwa in dem Sinne, wie die reine Mathematik im Verhältniss zur Algebra, zu lehren und zu lernen sei. Sondern das Gesetzte (Componirte) wird augenblicklich lebendig (concret) in mir gegen das abstracte Gesetz in der Art, dass, wenn z. B. von der Quinte die Rede ist, ich wissen muss, wie eine Quinte klingt. Wir könnten dabei an die Zahlenreihe der Schwingungsverhältnisse denken. Eine Quinte z. B. bildet das Verhältniss von 3:2 gegen den Grundton. Dies würde auf ein Berechnen hinauslaufen und wirklich ist es eine beliebte Vorstellung, die Musik mit Rechnen zusammenzubringen, wie ja auch wohl da ein geheimer Calcul vor sich gehen mag. Aber für den Musiker, als Componisten, genügt es, wenn er sich die Quinte d. h. diesen bestimmten Klang der Quinte vorstellen kann und sie also im Geiste ausübt. Insofern dies ein stilles Ausüben ist, so heisst es das innere Anschauen oder die Theorie, um diese von der wirklichen, thatsächlichen Ausführung selbst zu unterscheiden. In dieser Beziehung also lehren und lernen wir Theorie, als sie die Gesetze enthält, wonach die Töne zusammengestellt werden. Woher wir den Ton nehmen, das kümmert uns hierbei weniger. Die Wissenschaft, wie er erzeugt wird, ist ein noch andrer Zweig der Theorie, ebenso, wie ein schöner Ton im Gesange oder in der Instrumentalmusik hervorgebracht



Digitized by Google

wird, Sache der ausführenden Kunst (Reproduction) ist. Wir nehmen den Ton, gleich wie der Maler die Farbe, unbesorgt, aus welchen Erden und Metallen sie bereitet wird und zwar nehmen wir ihn als ein Gedachtes, das aber in uns lebendig wird und uns bewegt. Wir können so sagen: der Componist bewegt sich in Tönen und sie bewegen ihn und sagen es nicht ohne Bedeutung in dem Bewusstsein, dass nur derjenige, welcher innerlich bewegt ist, hoffen können wird, wieder zu bewegen, zu ergreifen. Das, was ihn im Innern bewegt, will er nach Aussen durch Töne kund machen. Es ist also sofort zu unterscheiden: das Bewegtsein des Innern und das Aeussern aus demselben d. h. die Art und Weise, wie das Innere oder der Inhalt wohlgeordnet geäussert oder mit dem Kunstausdrucke zu reden, componirt wird. Da macht es ein Durcheinander von Tönen noch nicht, sie müssen in mannigfacher Hinsicht geordnet werden. Wenn Jemand blindlings auf den Tasten tappt, so ist dies ebensowenig Musik, als ein Steinhaufen schon ein Gebäude sein würde: es ist leeres Wesen ohne Form, mithin Chaos. Aehnlich in der Composition; wer da noch so tief ergriffen wäre, möchte doch schwerlich im Stande sein, den Inhalt in sich aufzufinden, zu erfinden und so wird denn von ihm vorausgesetzt, dass er ebensosehr das Ergriffensein der Seele mitbringe; dies ist, was man Anlage zu nennen pflegt, nämlich: ein Bedürfniss von Innen heraus die Seelenbewegung in Tönen äussern zu wollen, als auch diess, dass er gefasst sei in Ergebung die Gesetze der Kunst zu erfüllen. Mit andern Worten: wenn wir hier vor uns den Stoff der Musik in den vielen Tönen bunt durcheinander sehen, so müsste dies die erste Frage werden: „Welches sind die Gesetze, nach denen er zu Formen aller Art geordnet werden kann?“

Diese Gesetze sind zweierlei Art:

**Naturgesetze.** Denn die Töne stehen in natürlichen Verhältnissen zu einander. Es ist z. B. ein Gesetz, dass die Quinte zum Grundtone klinge. Der Grund wird in der Naturwissenschaft gegeben, wo bewiesen wird, dass diese und jene Anzahl von Schwingungen, welche die Tonsäule macht, um den Ton hervorzubringen, mit einer anderen Zahl, als z. B. mit der, welche die halbe oder die doppelte Menge oder $^2/_3$, $^3/_4$ der Schwingungen macht, in nahe Beziehung oder in ein harmonisches Verhältniss tritt. Diese Gesetze haben die Musiker von ehedem sehr beschäftigt und auch wir haben darauf zu bauen. Es kann uns aber hier-

Digitized by Google

bei Vieles als Erfahrung gelten. Die Musik muss eben zunächst klingen; und es ist des Componisten erste Sorge, dass dies mit seinem Werke der Fall werde. Denn das natürliche Ohr will zunächst befriedigt sein; es macht seine Erfahrungen und hat sie gemacht. Aber dieses sein natürliches Ohr genügt nicht für den Künstler, sein Ohr muss das gebildete werden, also es muss sich bilden. Hierzu dient zunächst die Lehre. Hat er aus ihr entnommen, was da vorgehen kann, so prüfe er weiter, was überhaupt und in jedem besonderen Falle zu schreiben möglich und zweckfördernd sei, ob man dies oder Jenes schreiben kann, bereits geschrieben hat u. s. w.

**Kunstgesetze.** Denn es bleibt nicht bei der Zusammenstellung nur des natürlichen Stoffes, als solchen, sondern um musikalische Gestalten zu schaffen, dazu dienen solche Gesetze, welche aus der Entwickelung der Kunst hervorgegangen sind, Gesetze, welche sie sich selbst gegeben hat.

Jene ersten wollen wir die elementaren, die anderen die formalen nennen.

Nun aber macht ihr blosses Erfüllen nicht schon den Künstler, so wenig der ein Dichter ist, welcher leidliche Reime; der ein Schriftsteller, der einen fehlerfreien Aufsatz macht. Ein Werk ohne Fehler d. h. nach Regeln kann ein langweiliges Machwerk sein; vielleicht ist es auch bereits hundert Mal dagewesen (Reminiscenz). Hiermit kommen wir noch einmal auf den Inhalt zurück: er sollte ein tiefgefühlter und wir setzen hinzu, ein schöner sein. Aber die Vorstellung von Tiefe, von Schönheit ist unbegrenzt und es kommt hierbei sehr auf die Besonderheit jedes Einzelnen an. Es stellt sich somit in dem Kunstwerke die Selbstständigkeit auf und es zeigt sich nothwendig, dass der Künstler nach persönlicher Selbstständigkeit ringe. Diese kann er sich durch die Compositionslehre allein nicht aneignen, sondern durch das weitere Leben, das ihm Erfahrung, Geschmack, Urtheil, Reife geben muss. Aber die Lehre arbeitet auch hierin vor; um deshalb (auch aus anderen Gründen) ist es der vernunftgemässe Verlauf der künstlerischen Entwickelung, dass die Lehre als Anfang auch in den Anfang des Lebens gestellt werde.

Mit jener Selbstständigkeit ist jedoch keinesweges die Entäusserung von dem Kunstgesetz und der Lehre gemeint, als ob das Gesetz da aufhöre, wo die Kunst anfange, überhaupt nicht so, als ob es je aufhöre. Keiner von den Meistern hat das Gesetz willkührlich auf-



Digitized by Google

gelöst. Das Gesetz wurde ihnen zur Freiheit, indem sie es beherrschten, Herr darüber wurden. Nur so war eine weitere Entwickelung der Kunst möglich, dass der Eine an den Anderen anknüpfte. Diese ist auch jetzt nicht abgeschlossen. Der aber, welcher an ihrem Fortbau mitzuarbeiten strebt, muss ausserdem, dass er vollständig durchgebildet ist, eben jene Selbstständigkeit erlangt haben.

Wenn die Durchbildung auch zunächst im musikalischen Sinne zu nehmen ist, so versteht es sich von selbst, dass zur Künstlerschaft allgemeine Bildung gehöre, d. h. der Musiker muss ein humanistisch durchgebildeter Mensch sein. Ihn dazu zu machen, ist wiederum nicht Sorge der Compositionslehre. Hier, wo nur das Können in der Composition in's Auge gefasst wird, kann von Dingen nicht die Rede sein, die nicht streng, ja nicht einmal von solchen, die annähernd musikalisch sind, und wir müssen mithin Historisches, Archäologisches, Akustisches, Aesthetisches u. dgl. als für sich bestehende Zweige der Musikwissenschaften fern halten. Denn es ist lediglich zu lehren: die Ausführung der tonlichen Zusammenstellungen.

Um diesen Zweck besser zu erreichen, wird es nothwendig, den Lehrstoff zu theilen und in Uebersicht zu stellen.

Der erste Theil führt uns auf das

**elementare Gebiet**

und es umfasst hierin der

1. Abschnitt: **Die Elementar-Compositionslehre**

als: Kenntniss der Elemente, in denen sich der Componist zunächst zu bewegen hat: Rhythmus, Melodie und Harmonie.

2. Abschnitt: **Die Begleitungslehre**

als: Verwendung jener Elemente zu den Elementar-Formen. Hierunter verstehen wir die Liedform, welche darum die elementarste ist, weil ein Werk mindestens in ihr auftreten muss und zwar

a) zu gegebenen Weisen, mithin mehr passiv, dann

b) zu selbsterfundenen Weisen, mithin mehr activ.

Es ist dies der Inhalt des hier vorliegenden Theiles.

Der zweite Theil führt uns auf das

**theoretische Gebiet,**

und es enthält der

Digitized by Google

1. Abschnitt hierin: **die strengen Formen.**

Die Form bleibt nämlich nicht die elementare, d. h. äusserliches Umfassen oder Gestaltung im Ganzen; sondern sie geht von da zur Ausführung im Einzelnen über (Formation). Es kann z. B. eine Motette oder eine Sonate im grossen Umfange ganz regelrecht gesetzt sein; aber es kann an dem mangeln, was die Durchdringung der Stimmen zu inneren nachdenklichen Formen nothwendig macht. Dieses weite Studium der Gegensätze in der Musik, insbesondere der Figuration, der Imitation und des Canons, die reine Seite der Composition, ist das, was man gewöhnlich mit dem Worte Contrapunct zusammenfasst. Es sind dies wahrhaft strenge Formen gleichsam musikalischer Beschauung, welche mit Geist und Treue durchgeführt, offenbar eine höhere, und, weil eine höhere, eine nothwendige Stufe der Studien bilden.

2. Abschnitt. **Die freien Formen.**

Aus den sogenannten strengen Formen haben sich durch allmähliche Entwickelung, namentlich der Instrumental-Musik, die freieren herausgebildet, ein Gemisch der liedartigen oder periodischen Schreibweise mit der nachdenklichen Durchdringung, mithin nach Aussen und Innen organisch formirt. Dieser Abschnitt nmfasst die Uebungen im Rondo- und Sonatenstyl und Allem, was hierher gehört, unter freier Verwendung der, im ersten Abschnitte gedachten, contemplativen Formationen. Die Uebung in allen jenen Formen haben wir vorzugsweise als eine theoretische bezeichnet, da sie zunächst als eine rein formelle Uebung in der Composition gedacht wird, welche sich in der That an das am meisten theoretische Instrument, nämlich das Clavier, anschliesst.

Jedes Werk hat aber weiter noch die Bestimmung praktischer Anwendung nnd Ausführung, und da kann es denn für sehr verschiedene Mittel und Zwecke angelegt sein. Dies führt dann zu dem dritten Theile und zwar auf

## das praktische Gebiet,

d. h. Anwendung sämmtlicher Formen für praktische Zwecke.

Die Mittel der Musik sind bald:

natürliche, wie die menschliche Stimme, Vocalmusik, bald künstlich hervorgebrachte, Instrumentalmusik. Da die Absichten, für welche eine Composition bestimmt wird, sehr mannigfach sind, so zeigt sich da

Digitized by Google

eine unbegrenzte Welt, eine Bewegung des Geistes nach vielen Seiten. Dieser Theil umfasst im

1. Abschnitt: das **Vocale**, im
2. Abschnitt: das **Instrumentale** und im
3. Abschnitt: **Verbindung beider** zu einer Unzahl von allerhand Werken der Kammer-, Kirchen- und dramatischen Musik.

In diesem Theile haben wir uns die genaueste Kenntniss der Mittel und Verwendung für jene Zwecke anzueignen und zwar der gegenwärtigen Entwickelung und dem Standpuncte der jetzigen Kunst gemäss. Denn nach diesem muss die Lehre sich als stete, treue Begleiterin der ausübenden Kunst richten und mit der sich fort und fort entwickelnden Kunst mitgehen. Sie kann veralten, wie jene.

Wir haben hiermit dem Studium der Formen ein weites Feld angewiesen; dies kann nicht befremden, da das Musikstudium im Wesentlichen das der Formen ist. Dennoch kann es die Lehre nur auf die wesentlichsten absehen. Sie braucht aber auch deswegen nicht erschöpfend zu sein, sondern nur anleitend, weil ein steter Verkehr des Schülers mit der Literatur vorausgesetzt werden kann. Diese aber lehrt auch und oft besser, wennschon Lehren nicht ihr nächster Zweck ist. Zudem sind die Formen, die ohne Abgrenzung in einander übergehen, in steter Weiterbildung begriffen. Das Erlernen ist hier um so schwieriger, weil der Musiker sich nicht, wie der Maler, an die Naturform halten kann. Die Musikformen sind aus der Kunst selbst hervorgegangen. Aber ihre Kenntniss ist nicht nur die historische, sondern sie wird zugleich eine kritische, damit ich für diesen meinen Inhalt sogleich diejenige Form und den Ausdruck, welcher in ihr liegt, finden möge, wie ich sie jetzt gebrauche, mithin sie von den übrigen unterscheide und absondere.

Inhalt und Form sind somit zuletzt Eins, überall einander durchdringend, geheimnissvoll für den Uneingeweihten. Dem Anfänger schwierig, ja feindselig tritt die Form als Unbequemes entgegen; daher wir uns nicht wundern, dass sie manche Gegner hat, denen sie ein Zwang erscheint. Aber Inhalt ohne Form würde ein leeres Phantasiren sein und Form ohne Inhalt kaum denkbar, gleichsam ein leeres Schema, das der Ausfüllung harrt.

Digitized by Google

## Der Lehrer und der Schüler.

Wer das Zusammenstellen, d. h. das Componiren lernen will, der muss je früher, je lieber, selbst damit anfangen. Daher ein solcher Gang der Unterweisung zu wählen sein wird, welcher die eigne Thätigkeit des Schülers von Anfang an und beharrlich in Anspruch nimmt. Würde der Lehrer noch so schöne Vorträge halten oder Vorlesungen, welche am allerwenigsten angemessen zu erachten sind, so würde der Schüler hierbei unthätig bleiben. Gleichwie der Maler, ehe er ein Bild malen kann, lange zuvor an einzelnen Theilen üben muss, ebenso muss der Musiker das durchmachen, was die Lehre ihm gerade jetzt auferlegt. Ebenso wie nun der Lehrer den Stoff zu theilen hat und verbunden ist, vorbildend ihn so zu entwickeln, dass das Nachfolgende aus dem Vorhergehenden folge, mithin dass er systematisch sei, so soll der Schüler schrittweise treu nachgehen und nicht von Ungeduld flüchtig von Einem nach dem Andern haschen. Er muss selbst in dem arbeiten können, wozu ihm eigne Neigung nicht treibt, oder, was er dereinst zu seinem Berufe nicht rechnen will, mit einem Worte: er muss die Lehre durchleben. Geschick und Auffassung für Musik sind schöne Dinge — aber bei elementaren Anlagen kann es nicht bewenden — durchführen ist nothwendig. Diese Kunst hat das Schwierige, dass der Flug des Gedankens so rasch ist, dass die Ausführung auf dem Papiere weit hinter ihm zurückbleibt. Da ist grosse Sorge, den Gedanken an den Flügeln festzuhalten! Diese Fähigkeit muss von Beginn der Schule gestärkt werden, indem zu beobachten ist, wie ein paar Noten, eine Figur verwendet, mit einander verschlungen werden können, wenn auch der Anfang unbedeutend erscheint. Dies ist mühsam und da würde ein blosses Zusehen dem Schüler wenig frommen, da er sich das Können aneignen soll. Die Composition kann das am wenigsten passive Studium genannt werden, indem selbst das Anschauen des Objectes nie blos ausser mir bleibt, sondern dies ist mit mir Eins und ich in ihm — wie vielmehr das Leben in und mit diesem Objecte! Schon wenn ein hingeschriebenes Intervall Sinn und Zusammenhang haben muss, so bin ich höchst activ, indem ich es niedersetze und ich bleibe in solcher Activität, so lange ich von da ausgehend weiterfort bis zu dem allmählig entstandenen Kunstwerke gelange. Der Schüler muss sich folglich in den Stand setzen, ohne Hülfsmittel von Aussen (also ohne

Digitized by Google

Piano) die musikalischen Verhältnisse auffassen zu lernen. Jedenfalls kommt er ohnehin nicht unvorbereitet an die Kunst, sondern hat sich schon lange in der täglichen Ausübung derselben vorgebildet, wie auch steter Verkehr mit den Werken der Kunst mithilft. Sobald er also Musik hört, geht das Bewegt- und Ergriffensein von ihr an, freilich nicht bloss geniessend, sondern gleichsam mitschaffend, nach-denkend. Das ist die Macht der Musik, dass ich ihr nicht entgehen kann, während ich ein Gemälde nur abwenden oder entfernen kann, um unberührt davon zu bleiben.

Für wen wird nun die Composition gelehrt und wer muss sie lernen?

Sie wird gelehrt nicht allein für den angehenden Componisten d. h. den, welcher durch inneren Drang sich zum Schaffen berechtigt fühlt. Sondern auch für jeden Musiker und Musikfreund, welcher in dieser Kunst zum Bewusstsein dessen gelangen will, was und wie es in ihr vorgeht. Dieses Studium führt zur Einsicht und zur Kennerschaft in ihr mehr, als jede ausschliesslich handgriffliche Ausübung in ihr. Daher wohl kein Dirigent ohne Kenntniss der Composition etwas Rechtes zu leisten im Stande sein wird, kein Sänger den Zusammenhang seiner Singestimme mit dem Ganzen merken, kein Pianist, kein Spieler irgend eines Instrumentes seine Aufgabe mit gutem Erfolge lösen können wird — ohne die Kenntniss der Composition.

Nicht Jeder aber, der Composition studirt, braucht darum zu beanspruchen, ein Componist sein zu wollen. Er treibt diese Seite der Kunst um das Interesse an ihr und seine musikalische, wie auch seine allgemeine Bildung zu erhöhen, endlich auch, um die Fähigkeit zum Genusse und zur Freude an der Kunst zu steigern.

Digitized by Google

# Erster Theil.

# Das elementare Gebiet.

Digitized by Google

Digitized by Google

# Erster Abschnitt.

# Die Elementarlehre.

## Rhythmus, Melodie und Harmonie.

---

## Einleitung.

### Erste Anfänge der Composition.

#### 1. Takt, Accent, Rhythmus.

Wer Musik treibt, wird wissen, dass sie in die Zeit fällt. Der Componist hat es also zunächst mit Zeitwährungen zu thun und ihnen die feste Bestimmung der Dauer zu geben. Solche Bestimmung geschieht nicht allein zur Verständigung seiner selbst, sondern auch für Andre; denn ein Musikwerk soll, sobald es ausgeführt wird, in der Ausführung sich überall annähernd gleichen.

Es bleibt jedoch nicht bei blossen Zeitbestimmungen; diese wären noch keine Musik, sondern sie werden sofort erfüllt mit etwas wirklich Gegebenem, Vorhandenen, mit dem, was wir das Material, den Stoff der Musik nennen. Dieses Material ist der Ton. Für's Erste hat er Längen, Zeitwährungen. Für sie giebt es sichtbare Zeichen, deren sich der Componist zu bedienen hat: Noten.

Die Note dient sogleich für mehrere Momente: 1) die Zeitdauer der Töne, 2) die Höhe oder Tiefe und 3) das Verhältniss zu anderen Tönen festzustellen.

Was die Dauer des Tones oder die Geltung anbetrifft, denn von ihr ist vorerst zu reden, so ist sie keine absolute, d. h. etwa eine, wovon wir sagen könnten, sie währe so und so viel Secunden; sondern eine relative, von noch anderen Beziehungen abhangende und zwar 1) im Verhältniss zu den übrigen Geltungen, welche sonst noch in einem Stücke vorkommen, und 2) in Beziehung auf das Zeitmaass (Tempo). Wenn ein hingeschriebener, man sagt notirter, Ton so lange dauert, so währt der folgende so lange, der dritte so lange u. s. f. Einer wird von dem andern mitbestimmt und ist von demselben abhängig.

Digitized by Google

Zu solchen Bestimmungen kommen noch andre, wenn das Musikstück ausgeführt wird. Das Tempo hängt zunächst von der Fähigkeit der Ausführenden ab; dann, diese vorausgesetzt, von ihrer Auffassung. Man hat, um in diesen Beziehungen vor Willkühr geschützt zu sein, Mittel ausfindig gemacht, die Zeitbestimmungen möglichst fest (absolut) zu stellen: Taktmesser (auch Tempometer und Metronome) genannt, welche gleiche Zeitlängenmaasse durch einen Pendel in dieser oder jener gewünschten Weise angeben, je nachdem das uhrartige Werkzeug auf dem Zifferblatte dazu gestellt wird. Die Schwingungen der Gleichheit, welche das Instrument angiebt, zeigen den Takt an und zwar nach Graden jeder Geschwindigkeit. Allein auch ohne solche und andre äussere Hülfsmittel, die viele Componisten (z. B. Mendelssohn) ausser Acht gelassen haben, können wir, ehe ein Werk beginnt, fest verabreden: „Dies sollen die (gleichen) Schläge des Taktes sein" und hiermit haben wir dann die erste und allgemeinste Bestimmung der Musik getroffen, nämlich die des Taktes. Aufschluss über die Zeitbestimmung gewähren dann noch jene bekannten Bezeichnungen: Allegro, Andante u. s. f.; so dass dieselbe Note, welche im Allegro bald vorübereilt, im Andante verhältnissmässig lange währen kann.

Die natürliche und wichtige Folge aus dem Takte ist nun die Betonung oder der Accent und dies ist das Zweite, wovon zu reden ist. Denn in der Musik, als Kunst, kann abweichend von jeder gedankenlosen Bewegnng z. B. der Maschine, Uhr, Mühle und dgl. die absolute Gleichheit der Schläge niemals stattfinden. Sondern so wie vom musikalischen Takte die Rede ist, so ist sofort auch ein erhöhtes Interesse dabei: eine Ungleichheit in der Gleichheit, indem trotzdem, dass wir zwei Gleiche zu Grunde legen, wie bei dem Dubeltakte, der erste Theil der schwere (gute), der zweite der leichte (schlechte) Takttheil ist. Aehnlich liegt bei dem Drei- oder Tripeltakt die Zahl Drei zu Grunde. So oft nun im ersten Falle die zwei Schläge erfolgt sind und im andern Falle die drei Schläge, so sagen wir: es sei ein Takt vorüber und machen einen Taktstrich, womit ein sichtbares Zeichen für die Betonung gegeben ist, so dass wir den Schluss ziehen können: je mehr Taktstriche, desto häufiger sei die Betonung eines Stückes.

Hiernach kann es im Grunde keine weiteren Taktarten geben, als die, denen die Zahlen zwei oder drei untergelegt werden können (man nennt sie auch grade oder ungrade Taktarten). Alle übrigen lassen sich durch diese beiden Zahlen zerlegen. So ist der Viervierteil- (C-) Takt ein doppelter Dubeltakt u. s. f. Man nennt sie zusammengesetzte Taktarten. Die im Zähler nicht theilbaren Zahlen fünf, sieben u. s. f. sind wenig zu handhaben und können vorläufig ausgeschlossen bleiben. Der Nenner dagegen ist theilbar und zwar stets durch die Grundzahlen zwei oder drei. Aus welcher Veranlassung man zusammengesetzte Taktarten

Digitized by Google

z. B. $^6/_8$, $^6/_4$, $^{12}/_8$, $^9/_8$ wählen wird, leuchtet ein: nämlich dann, wenn man weniger häufig die Accentuation verlangt. Somit ist ein feinerer Unterschied zwischen dem Zweiviertel- und dem Vierviertelteltakt u. s. f.

Was ist nun aber das Dritte, der Rhythmus?

Anfänger antworten gewöhnlich: „Rhythmus sei der Takt.“ Aber das ist falsch! Accent, Takt und Rhythmus sind verschiedene Dinge. Takt ist jene zu Grunde liegende oder zugedachte Gleichheit von Geltungen, mithin das Allgemeine. Rhythmus ist das willkührliche Setzen in jene Allgemeinheit hinein, also das Besondere. Accent geht mit beiden. Wie er, so ist der Rhythmus ein Moment nur der Kunst. Eine Maschine, Uhr, Mühle ist zwar des Taktes fähig (wie man ja auch von deren Takte spricht); nicht jedoch des Accentes, daher schwerlich im $^3/_4$ Takt denkbar, geschweige des Rhythmus, dieser würde bei ihnen ein Fehler sein. Musik dagegen ohne Rhythmus würde absolut langweilig sein, das ewige Tiktak einer Mühle. Der Rhythmus ist ein rein geistiges Moment der Kunst, eine freie Schöpfung des Künstlers. Er ist unendlich mannigfach. Wie reich kann er nicht schon in einem einzigen Takte sein? Die beiden oder drei gleichen Theile desselben können entweder wieder in gleiche oder ungleiche zerfallen, wobei wieder neue zwei- oder dreigliedrige gleiche Theile oder beliebig viele ungleiche hervorkommen, welche, in ihrer Ganzheit genommen d. h. zusammengezählt, den einen Takt, der getheilt wurde, ausmachen. Hieraus geht hervor, dass der Rhythmus dem Takte zwar unterworfen ist, dass aber der Takt die Glieder, aus denen er besteht, doch nie in ihrer Gleichheit aufzuweisen braucht. Daher wir sagten: die Gleichheit der Glieder läge nur allgemein zu Grunde oder sei zugedacht (abstract), während der Rhythmus das Besondere (Concrete), aus der Willkühr des Componisten hervorgehende, ist. So kann man von einem Componisten wohl sagen, dass er im Rhythmus eigenthümlich, nie aber, dass er es im Takte sei. Daher ist selbst ein Beethoven, welcher für reich im Rhythmus gilt, im Takte nicht mannigfacher, als jeder Andre, weil ein Jeder auf gleiche Weise diesem unterthan ist. Aber eben grade durch solche Allgemeinheit des Taktes wird es möglich, dass bei noch so vielen Ausführenden Ordnung in die Musik komme, indem Alle an die einfache Grundlage der Zahlen zwei und drei gebunden sind.

Nach dieser Anschauung müssten nun Uebungen im Takt und Rhythmus beginnen. In der That fangen auch Lehrbücher damit an. Da dies jedoch nur an dem einzelnen Tone geschehen kann, weil die Anwendung von verschiedenen Tönen schon in die Lehre der Melodie übergriffe, so würde eine Uebung der Art nur trocken ausfallen. So weit das Aufschreiben des Versmaasses von der Dichtung abliegt, so entfernt würde ein solches Formelwesen des Rhythmus von der Tonkunst sein. Auch findet derlei Uebung den Anfänger selten willig — sie ist ihm zu todt! In der Sache selbst zwar erscheint jene Art zu lehren gerechtfertigt; je-

Digitized by Google

doch ist es gerathen, sofort dem Rhythmus jenen besonderen Inhalt beizugeben, den ihm die Melodie verleiht. Die Macht des Rhythmus, dies sehen wir an den Schlaginstrumenten, Trommeln, Pauken u. a. ist, wenngleich vorhanden, doch beschränkt. Es ist nicht lange die Mehrheit des Tones entbehrlich, um das zu erlangen, was Melodie heisst. Dagegen kann es empfohlen werden, an bekannten Volks- und Opernweisen die Eintheilung in der Art zu üben, dass besondere Acht auf die Accente und die damit zusammenhängenden Taktstriche gelegt werde. Auf diese Weise, indem man bei dem Niederschlag einen Strich macht, bereitet man sich allmählich für die richtige Notation eigener Melodieen vor.

## 2. Die Melodie.

Als nähere Bestimmung für die Melodie nehmen wir nun sofort den Rhythmus an. Es ist möglich, dass eine Melodie ein Minimum von Rhythmus habe, wie ja manche Choräle und Volkslieder sich der mehr verwickelten Rhythmen enthalten. Es lässt sich hieraus jedoch nicht der Schluss ziehen, dass in dem Maasse, als der Rhythmus bunter werden würde, die Melodie an Werth gewönne, wie auch nicht, dass eine Melodie mit wenigem Rhythmus werthlos sein müsse. Abgesehen davon, dass Melodieen noch anderen Einflüssen unterworfen sind, wie z. B. denen der Begleitung; auch davon, dass sie bald diesen, bald jenen geistigen Rücksichten folgen: so können sie in rein musikalischer Beziehung bald in der grössten Einfachheit, bald in der grössten Buntheit ihren Werth finden. Es ist daher von höchster Wichtigkeit, die Bestimmung der Melodie in das Auge zu fassen, von welcher aus die eine Melodie in ihrer Einfachheit vielleicht zu schaal und träge, eine andere in ihrer Verschnörkelung unhaltbar sein würde. Viel und hervorragender Rhythmus kann leicht andere Elemente der Musik zurückdrängen, wie überhaupt das Sichgeltendmachen des einen der Elemente auf Kosten der anderen geschieht.

Alles dies erwogen, verkennen wir nicht die Schwierigkeit des Unternehmens, eine Lehre von der Melodie aufzustellen; auch wird ein solches gewöhnlich für nichtig angesehen. Zur Kunstlehre gehört es aber einmal, von der Melodie zu sprechen: würde sie in dieser Beziehung den Schüler an sein Natürell verweisen, so wäre sie entweder überflüssig, sie dürfte ihm mit Jean Paul zurufen: „Habt nur Genie“, oder doch mindestens lückenhaft. Es ist daher wohl anzuerkennen, wenn in neuester Zeit mehrfach versucht wurde, Grundzüge über die Melodiebildung aufzustellen. Zum Theil war dies auch schon immer der Fall; indem der Lehrer dem Schüler eine Melodie zur Bearbeitung übergab, so sind Stimmen d. h. andere Melodieen hierzu gesetzt worden. Sie unterliessen es nur, zu zeigen, wie sie zu dem von ihnen gegebenen Hauptgesange gekommen sind; nicht selten war es ein ritualer Kirchengesang, oder

Digitized by Google

Cantus firmus, worunter man in früheren Zeiten eine Melodie in langen, gleichen Noten, später jeden gegebenen Gesang verstand. Zum guten Glück bedarf es in dieser Beziehung nur Anleitungen, von welchen der Anfänger, auch der weniger begabte, sich weiterhelfen wird. Alle Meister haben sich in ähnlicher Weise an sich selbst weitergebildet — sie waren nicht sogleich Meister. Konnten sie sich selbst unterrichten, nun so werden wir es auch mit und an Anderen vermögen. Daher getrösten wir uns — wo unser Versuch zu lehren nicht ausreicht — der Hülfe aus jenen Werken der Meister aller Art.

Was ist denn, dies ist die Frage, die Melodie und woher nehmen wir ihren Stoff?

Jedenfalls ist sie eine Aufeinanderfolge von Tönen. Doch wird derjenige, der hierin Versuche macht, bald genug innewerden, dass hierbei in vieler Hinsicht Ordnung herrschen müsse, wie auch, welche andere Einflüsse geltend werden. Der Rhythmus ist das Erste, dies ist bereits gesagt worden. Melodieen können nun weiter überwiegend entweder aus der Tonleiter und dies ist das Zweite, oder aus der Harmonie erwachsen, dies ist das Dritte. Und schon hieraus erhellt, wie wichtig das Studium der Harmonie werden muss und weiter, dass erst nach der Reife darin eine freie Bewegung möglich wird, wie auch, dass, wenn die Uebung in der Melodiebildung, in so weit sie sich an die Tonleiter anknüpft, von Wichtigkeit ist, sie dennoch einseitig bleiben wird, so wahr, als die Tonleiter nur eine Seite für die Melodiebildung darbietet. Es ist mithin ein Anhängen an die blosse Tonleiter beschränkt. Doch muss uns ein Versuch hierin dazu dienen, den Reichthum der Kunst, selbst in solcher Einschränkung, zu zeigen.

## Die Tonleiter.

Die Töne der Tonleiter sind nach Höhe und Tiefe verschieden. Hierbei ist zu merken, dass Höhe und Tiefe nicht als Bestimmtes feststehen, sondern davon abhängig sind, von welchem Tone, als einem anzunehmenden, ausgegangen wird. Daher man Ton einen Klang von bestimmbarer, nicht aber von bestimmter Höhe nennt, d. h. diese ist nicht absolut, sondern relativ. Bestimmbar heisst soviel als: nach der Anzahl von Schwingungen. Zu dem Tone, von dem wir sagten: er sei der dermal angenommene, treten nun die übrigen, als zu dem Normalton, in Verhältnisse, welche man Intervalle nennt. So ist die beliebige Folge von Tönen, die wir einmal Melodie nennen wollen, an solch' einen Normalton durch Maassverhältnisse gebunden. Wären die Stufen von je einem Tone zu dem nächsten alle gleich, wie es bei der chromatischen Tonleiter der Fall ist, so würde deren Tonfolge keinem, als Normalton gedachten, Tone angehören. In diesem Sinne ist die chromatische Tonleiter bei der Gleichheit ihrer Stufen nicht die Tonleiter eines Normaltones, sondern sie gehört zu jeder Tonart.

Digitized by Google

Der Begriff: „Tonleiter“ wird daher so zu fassen sein:

„eine stufenweise Folge von Tönen in ungleichen, aber bestimmten Maassverhältnissen und zwar von einem Normaltone aus.

Der Normalton heisst ohne Rücksicht auf Höhe und Tiefe: Grundton oder Tonica. Jeder Ton kann Tonica sein; alsdann tritt seine Wichtigkeit dadurch hervor, dass alle übrigen Stufen der Tonleiter von ihm abgemessen werden. Ferner findet die Tonleiter in ihm Anfang und Schluss, und es ist kein Ungefähr, wenn wir bei Nennung der Tonleiter den sieben Stufen die achte hinzufügen, indem mit der siebenten der Kreislauf derselben nicht geschlossen ist. Hierin ist der erste Grund zu suchen, dass ein Satz inmitten zwischen Tonica und Tonica liegt, also Anfang und Ende in ihr nimmt.

Wie ist nun die Tonleiter in ihren Maassverhältnissen? Sie ist verschieden nach dem Tongeschlechte und war es (abgesehen hiervon) in verschiedenen Zeitabschnitten der Musik. Es kann jedoch vorerst nur die Rede sein von der

diatonischen Durtonleiter,

wie dieselbe nach sehr allmählicher Entwickelung der Kunst festgestellt worden ist. Sie trägt in Deutschland die Namen

*c d e f g a h — c*,

während anderen Völkern noch die von Guido von Arezzo um das Jahr 1021 zu Grunde gelegten, einem Hymnus an den Johannes entnommenen Anfangssylben der Verse: *ut re mi fa sol la* zur Benennung der Tonleiter dienen. Den sechs genannten Tönen, die er Hexachord nannte, ist später der siebente unter der Bezeichnung *si* hinzugefügt worden.

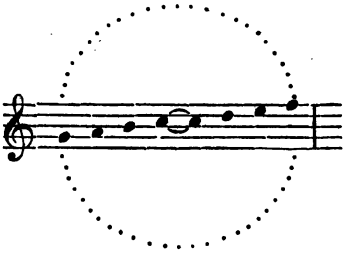
Sehen wir die Tonleiter auf dem Claviere an, so scheint sie von noch andrer Unregelmässigkeit, indem auf der einen Seite derselben zwei, auf der anderen drei Obertasten gesehen werden. Theilen wir sie indessen so, dass wir *c* als Mittelpunct der sich um dasselbe gruppirenden Töne ansehen, so erhalten wir zwei genau gleiche Hälften, indem auf der einen Seite *g a h c*, auf der andern *c d e f* dieselben Maassverhältnisse enthalten. Es ist nämlich von *c* zu *d* eine ganze Tonstufe, weil sie aus zwei halben bestehet, wie auf dem Instrumente zu sehen ist; ebenso *d* zu *e* eine ganze, *e* zu *f* eine halbe Stufe. Hiermit haben wir die eine Hälfte der Tonleiter:

$$\underset{}{c} \quad \underset{1}{d} \quad \underset{1}{e} \quad \underset{\frac{1}{2}}{f}$$

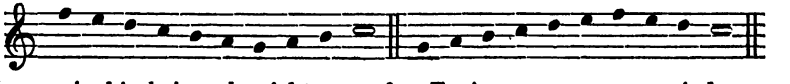
Ihr gleicht die andre genau. Die Tonleiter besteht mithin aus zwei Viertonreihen oder (wie die alten Griechen in einer vielleicht unserem System verwandten Weise sagten:) aus zwei Tetrachorden. Anschaulicher folglich, als von *c* zu *c*, wird auf diese Weise die Ebenmässigkeit (Symmetrie) der Tonleiter, wenn wir *c* die Tonica in die Mitte

Digitized by Google

stellen und wenn so die Töne der Tonleiter den Mittelpunct gleichsam umkreisen:

1. 

Diese Betrachtung ist wichtig. Denn wenn wir eine Reihe von Tönen von *g* bis *f* oder umgekehrt von *f* bis *g* stufenweis oder anders folgen lassen, so würde sich die Unzulänglichkeit hiervon zeigen und so lange andauern, bis der Hauptton wiedergefunden ist:

2. 

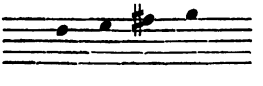
Wenn wir hierbei auch nicht von der Tonica ausgegangen sind, so mussten wir doch den Schluss mit ihr machen, um darzuthun, zu welchem Tone die Tonfolgen gehören sollten.

Ueberhaupt wird aus dem Verhältnisse der einzelnen Töne zum Haupttone auf die Tonart zu schliessen sein, welcher eine Melodie angehört. Denn die Tonart geht unter andern gleich wichtigen Bestimmungen (harmonischer Art) besonders aus den Tetrachorden hervor. Soll die Tonart von *G* gebildet werden, so heisst das Tetrachord nach der Tonica hin: *d e fis g*, das andre von ihr ab: *g a h c*. Durch das letztere ist daher die Tonart von *G* mit der von *C* verwandt. Das erstere indessen durfte nicht *d e f g* heissen, weil alsdann die Maassverhältnisse nicht herausgekommen sein würden, welche waren 1. 1. ½.

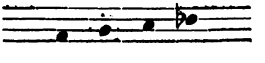
Es geht hieraus Zweierlei hervor.

Erstens die Verwandtschaft der Tonarten durch die eine Hälfte ihrer Tonleiter. Nach der einen Seite ist die Tonart *C* verwandt mit *G*, nach der andern ist sie es mit *F*. Denn *F* theilt mit *C* das Tetrachord *c d e f*, wogegen das andre aus dem nämlichen Grunde, wie vorher, *f g a b* heisst u. s. w.

Zweitens die richtige Schreibweise der Tonleiter. Denn in dem einen Falle ist der Halbton durch Erhöhung, nämlich das Kreuz,

3. 

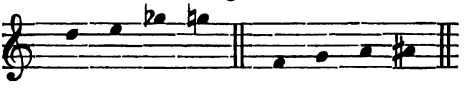
in dem anderen Falle durch Erniedrigung, nämlich das Be,

4. 

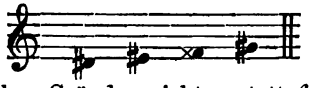


Digitized by Google

hervorgerufen. Dort aber darf ebensowenig ein Be vor *g*, wie hier ein Kreuz vor *a* geschrieben werden, weil ja der Grundbegriff der Tonleiter, welcher die Stufenfolge verlangt, dadurch aufhören würde, zu gelten. Schon hier wird klar, dass doppelte Zeichen für die Notenschrift, das eine für die Erhöhung, das andre für die Erniedrigung nothwendig sind. Dasselbe folgt aber aus anderen Gründen gleichfalls, die sich im Verlaufe der Entwickelung finden werden. Setzen wir:

5. 

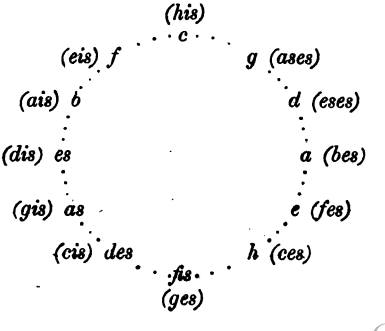
so wäre dort *e ges* ebensowenig eine Stufe, wie *a ais*. Denn eine Stufe verlangt die nächste Linie, oder den nächsten Zwischenraum, was jedoch in beiden Fällen nicht stattfindet. Hiernach kann leicht auch der Beweis gegeben werden für die Nothwendigkeit der Schreibweise der Doppel-Vorzeichen. Gesetzt, es würde das Tetrachord von der entlegeneren Tonart *gis* verlangt.

6. 

so kann hier aus denselben Gründen nicht *g* statt *fisis* geschrieben werden. Aehnlich verhält es sich mit dem Doppelbe.

Es erklärt sich auch, weshalb ein und derselbe Ton bald durch die eine bald durch die andere Schreibweise bezeichnet wird. Einmal nähert sie sich leichterem Verstehen und Auffassen durch das Auge. Dann aber auch folgt sie innerer Begründung und dem Zusammenhange. Wird es auf solche Weise nöthig, einen Ton bei unveränderter Tonung umzunennen, so heisst dies der enharmonische Wechsel desselben. Es ist nämlich enharmonisch *cis* gleich *des*, *dis* gleich *es*, *eis* gleich *f* u. s. f. Auch bei der Wahl der Tonart zieht man die fasslichere vor, z. B. *F-dur* statt *Eis-dur*. Doch ist es in manchen Fällen mehr aus dem Zusammenhange zu entscheiden, ob die Vorzeichnung durch Erhöhung oder Erniedrigung den Vorzug verdiene. Wie nun die Tonarten in beiderlei Vorzeichnung an einander anknüpfen und sich begegnen, indem sie gleichsam einen Kreis durchlaufen, wird aus einer Zusammenstellung derselben ersehen, welche heisst

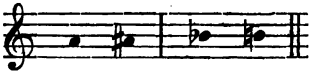
der Quintenzirkel.




Digitized by Google

Es bleibt insbesondere mit *Fis* und *Ges* unentschieden, welche Tonart zu wählen sei, in allen übrigen Fällen ist ohne noch weitere Gründe diejenige zu wählen, welche nicht eingeklammert ist. Einige Tonarten: *His, Eis, Ases* ausschliessend, hält man demnach 42 *(dur* und *moll)* für möglich; wir können und werden uns indessen recht wohl mit wenigeren behelfen.

Die Tonart *C* nennt man Normaltonart, weil sie auf den Tasteninstrumenten für die fasslichste gilt, da sie den Gebrauch der Obertasten ausschliesst. Von Unkundigen werden die letzteren halbe Töne genannt, während im Grunde jede nächste Taste, wenn man die oberen mitzählt, das Maassverhältniss einer halben Tonstufe bildet. Dieses Verhältniss, nämlich das der halben Tonstufe erscheint auf dem Notenplan nicht immer als ein solches, denn es nehmen z. B. *a* zu *ais*, *b* zu *h* denselben Raum, dieselbe Linie ein.

7. 

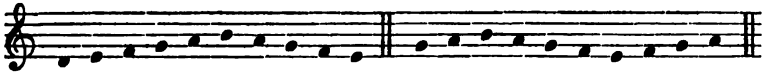
Es ist daher von Einigen ein Unterschied gemacht worden zwischen Tonstufe und Notenstufe. Andre helfen sich damit, dass sie einen grossen Halbton und einen kleinen Halbton annehmen, wonach *a* zu *ais* ein kleiner, *a* zu *b* ein grosser Halbton sein würde. Da nun der letzte Ton des Tetrachordes gegen seinen Vorgänger als grosser Halbton aufzufassen ist, so ist auch dies Beweis, dass das Tetrachord zu *H-dur: fis gis ais h* (nicht *b*) zu nennen sei.

Aus Allem ist zu ersehen, wie rathsam es ist, zur Erlangung richtiger Schreibweise, sich in Aufzeichnung der Tetrachorde zu jedem beliebigen Haupttone zu üben, wobei die Gründe anzugeben sind, weshalb die Benennung derselben eben keine andre ist, als die es sein muss. Hierdurch lernen Anfänger sehr leicht, jede Tonleiter bilden, sie in Beziehung bringen zu den übrigen näher oder entfernter liegenden, auch die Vorzeichen in richtiger Folge aufsetzen. Vorzeichen, die zu der Tonleiter gehören, heissen wesentliche, alle andern zufällige. Jenes sind die, welche zu Anfang des Tonstückes zunächst hinter das Schlüsselzeichen gesetzt werden. Leicht ist zu finden, wie viel Zeichen eine entlegene Tonart hat, wenn man diese enharmonisch umnennt und die Zahl ihrer Zeichen von 12 abzieht, z. B. *Dis-dur* würde neun Kreuze haben, da das enharmonische *Es* drei Been hat; diese von 12 abgezogen, giebt 9.

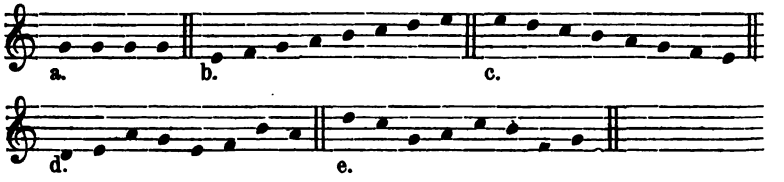
Die Begriffe von Tonleiter und Tonart sind nun festgestellt. Wir haben jetzt eine zu wählen, um uns darin zu bewegen. Sie wird bestimmt von dem Haupttone, der Tonica, aus: es sei *C* die Normaltonart; diesen Namen führt sie überhaupt (S. oben). Man kann zwar Tonfolgen auch ohne den Hauptton denken.



Digitized by Google

8. 

Aber wir haben es durchaus nicht zu thun mit „allem Möglichen", irgend Denkbaren; sondern mit dem Kunstschönen. Was dieses sei, gehört nur im praktischen Sinne hierher. Wir beweisen es nicht, (wenn dies überhaupt angeht), wir weisen es auch nicht nach; sondern wir fühlen, dass das Kunstschöne eine schöne Gestaltung haben müsse, also dass es Form habe und dass es demzufolge auch die Wirkung mache, welche würdig ist, schön (formos) im Sinne der Kunst zu heissen. Fühlen wir doch, ob ein Ton eine schöne Wirkung mache, durch Vergleichung mit andern, jetzt oder jemals gehörten; wie viel mehr werden wir es an ganzen Tonreihen! Wie (so müssen wir fragen) wirken diese? Sie zeigen:

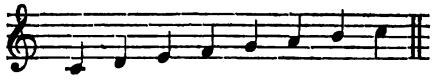
9. 


bei *a* eine tonwiederholende (repetirende), bei *b* steigende, bei *c* fallende, bei *d* und *e* springende oder schweifende Bewegung und machen entsprechend zuerst eine pochende, dann eine sich steigernde, erhebende, dann eine sich beruhigende, senkende, endlich eine unstete, brausende Wirkung. Nun hat der Componist darauf zu sehen, dass er das, was er eben ausdrücken will, auch erreiche. Hierzu gehört ein scharfes Aufmerken. Denn es wird ihm nicht so leicht gemacht, wie dem Maler, der die Natur vor Augen hat. Das Gehör muss sich viel mühsamer bilden! Was ist hier Natur, was natürlich? Es ist dies eine leicht aufzuwerfende, aber schwer zu beantwortende Frage! Um aber zu sehen, wie gewagt es ist, Axiome oder mathematische Grundsätze aufzustellen, wollen wir gleich zu Anfange den ersten besten prüfen. Es würde jedenfalls unnatürlich erscheinen, wenn wir bei einer Erhebung und Steigerung des Ausdruckes von oben herabschritten oder wenn wir, bei einem Senken des Gefühles in die Tiefe, uns durch Töne erheben würden. Aus solcher Allgemeinheit des Fühlens dürfte indessen schwerlich als Grundsatz gelten können, dass jede Melodie erst hinauf und dann hinunter gehen müsse. Giebt es in der Redeweise doch auch Sätze, welche mit gehobener Stimme beginnen, oder auch abschliessen, wie z. B. Fragen und Ausrufe sind; wie viel mehr wird dies in der Musiksprache möglich sein! Wenn Melodieen von der Höhe ausgehen und in dieselbe zurückkehren können, so stösst dieses dennoch jenen allgemeinen Satz nicht um, sondern spricht vielmehr für den Reichthum dessen, was möglich ist. Die Lehre kann sich

Digitized by Google

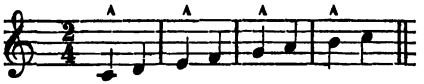
nur nicht auf Alles einlassen, sondern stellt das Erfahrene auf, von wo aus Nebenwege je nach Bedürfniss leicht zu finden sein werden. Der Satz: „keine Regel ohne Ausnahme“ ist mehr als irgendwo in der Musik zu beachten, denn hier ist wirklich keine Regel ohne Ausnahme. Da aber von dem Allgemeinen, Erfahrenen, Regelrechten ausgegangen werden muss, so ist es billig und klug, sich hieran zu halten. Dies sei für alles Folgende gesagt.

Stellen wir die Töne der Tonleiter zusammen,

10. 

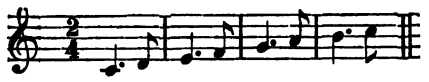
so haben wir unstreitig zwar eine Steigerung erreicht, vermissen indessen Takt und Rhythmus, Bestimmungen, ohne welche eine Melodie nicht ist. Was das Erste betrifft, so wählen wir den Zweitakt. Er erklärt sich am natürlichsten daraus, dass wir auf zwei Füssen gehen; ähnlich heissen im Versbau die Glieder „Füsse“. Beiläufig ist daher der Marsch stets im Zweitakt und diese die älteste natürlichste Taktart.

Der Takt bringt, wie S. 12 gesehen ist, nun ein Moment hinzu, nämlich die Betonung (den Accent). Denn sobald wir die Taktstriche hinsetzen:

11. 

so werden die Töne *c*, *e*, *g* und *h* stärker genommen (betont); man sagt von ihnen, sie seien schwere, gute oder ächte Takttheile. Sie stehen im Niedertakt (in der Thesis) bei dem Dirigiren. Dagegen heissen die Töne *d*, *f*, *a*, *c* leichte, schlechte oder unächte Takttheile. Sie stehen im Auftakte (in der Arsis), bei ihnen hebt der Dirigent den Taktstock in die Höhe. Dass wir Viertelnoten gesetzt haben, ist gleichgültig; es hätten auch halbe oder achtel sein können. Alles Dreies hätte die gleiche Ausführung finden müssen, wenn wir bei den halben das Zeitmaass ebenso als bei den Vierteln und Achteln genommen haben würden. Denn das Tempo bewirkt dies, dass es den Tönen ihren relativen Werth giebt.

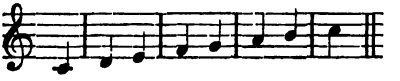
Nun da wir Takt und Betonung haben, fehlt nur noch Eins, das gleich wichtig ist, nämlich Rhythmus. Dieser kann mannigfach sein. Wir dürfen nur den verschiedenen Tönen anderen Werth geben:

12. 

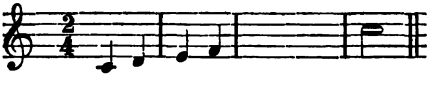
oder auch zuerst das Achtel, dann das punctirte Viertel. Hieraus sehen wir wieder Mehrerlei. Erstens dies, dass eine Melodie nach Treue in der Durchführung strebt. Denn es hätte nicht gut gestanden,

Digitized by Google

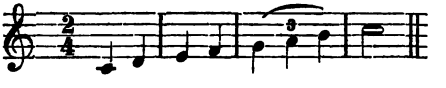
wenn Vieles durcheinander gemengt worden wäre. Zweitens leuchtet aus beiden Beispielen am bestimmtesten aus 12 ein, dass die Tonica schliesslich am schlimmsten weggekommen ist, obwohl sie doch Hauptton sein sollte. Wollen wir sie, als solchen, auf einen schweren, gewichtigen Takttheil stellen, so würde der Satz sich so gestalten:

13. 

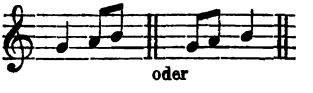
Hier schliesst zwar nun die Tonica im schweren Takt, beginnt aber mit dem leichten. Möglich ist dies wohl, aber wiederum nicht zweckmässig. Ein solcher Takttheil heisst „Auftakt". Zu merken ist, dass der erste und letzte Takttheil zusammen einen Takt ausmachen und es ist somit dem Musiker eigen, dass er ein Ganzes giebt, wie überall, wo Auftakte sind, der letzte Takt den Abzug der Auftaktsgeltungen erfährt. Soll aber die Tonica sowohl zu Anfange als zu Ende im schweren Takttheil stehen:

14. 

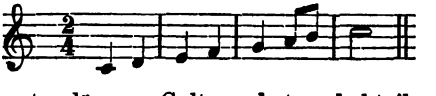
so haben wir für den dritten Takt noch drei Töne *g*, *a* und *h*. Ist es nun rathsam für diese, den Dreitakt anzunehmen? Möglich wohl, aber wir würden mitten in den Zweitakt einen Dreitakt gestellt haben. Durch solches Hineinstellen eines Dreitaktes in andre Takte entsteht die Triole:

15. 

Da aber noch andre Theilungen der Dreizahl möglich sind, so ziehen wir diese der Triole deshalb vor, weil ein solches Untereinanderwerfen der Taktarten nicht das Einfachste, Zunächstliegende ist. Wir theilen den fraglichen Takt in ungleiche Geltungen:

16. 


wobei das Erste dadurch, dass die Achtelbewegung zur Letzt gestellt ist, sich mehr steigert, als das Andre und die Steigerung war es gerade, welche wir als Absicht oben angestellt haben.

17. 

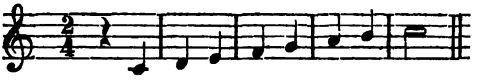
Dass hier der Schlusston längere Geltung hat, erhebt ihn zu grösserer Wichtigkeit. Sollte diese nicht sein, so müsste, wenn *c* wieder zum Viertel wird, eine Viertelspause dahinter stehen, damit wieder das „Ganze" gegeben wird. Auf solche Weise kann nothwendig werden,

Digitized by Google

mit einer Pause abzuschliessen, obwohl nichts mehr vorliegt, was folgen könnte. Wie aber, wenn es folgen sollte? Dann ist die Pause nöthig. Sie ist also keine Grille, so wenig hier, als zu Anfang, wo sie noch dazu dienen kann, dass der Dirigent mit dem Taktstock vorschlägt, z. B. in der *C-moll* Symphonie von Beethoven, damit das Personal in gehöriger Sammlung anfange.

Was sich uns nun durch diese lange Entwickelung ergeben hat — dies erst ist die Melodie. Der Begriff derselben ist: eine rhythmisch geordnete und (tonartig oder) tonisch abgeschlossene Folge von Tönen.

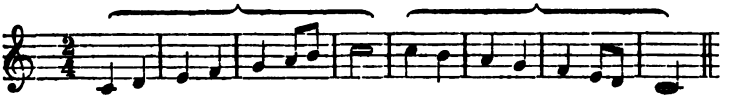
In Betreff dessen, was das „Ganze" ist, wovon wiederholt die Rede gewesen, könnte noch Zweifel entstehen. Ist z. B. nicht diese Folge oder eine andre möglich und ein Ganzes?

18. 

Aber wir werden bald gewahr werden, dass diese Melodie rhythmisch nicht wohlgebildet, ja es nicht einmal taktisch ist. Sie ist ungelenk und bleibt es auch dann, wenn wir die Pause aufhören liessen und deren Geltung zu der Tonica hinzufügten. Also zwar möglich, aber wieder nicht schön, nicht wohlgebildet! Denn Melodieen von fünf Takten, überhaupt alle, denen ungrade, nicht aus einem Produkt hervorgegangene Zahlen von Takten zu Grunde liegen, z. B. 7, 11, 13, 17 sind, wo nicht eine musikalische Grille, so doch eine Seltenheit. Sie wirken kaum als ein Ganzes. Dagegen können wir Melodieen, welche der Zahl der Takte von 6, 9, 12, 14 entsprechen, gelten lassen. Am meisten die Vorstellung des Ganzen, also Befriedigung werden solche Melodieen gewähren, denen die Taktzahl 4, 8, 16 u. s. f. zu Grunde liegt.

Prüfen wir die Melodie 17, so wird sich dieselbe alsbald einseitig zeigen, da sie in der That nur die eine Seite der möglichen Tonbewegung, nämlich das Steigen, die Steigerung offenbart. Diese Einseitigkeit gleicht etwa der eines Baumeisters, welcher im Begriff, ein Dach zu bauen, nur den einen Balken aufschrägt. So wie dieser seinen Gegensatz haben muss, so ist es auch mit unserem Satze. Dass er dies, ein Satz, sei, ergiebt sich ganz von selbst. Der Satz bildet demnach die erste musikalische Form d. h. eine ganze Gestaltung oder die Gestaltung eines Ganzen. Wir erweitern ihn, indem wir den Gegensatz oder Nachsatz ähnlich wie in der Sprache hinzufügen d. h. die andere Seite der Tonbewegung, nämlich das Senken zur Ruhe. Auch hier wird das am meisten Bewegende so weit als möglich zum Schlusse hin vor sich gehen, nicht etwa auf *a* und *h*, denn nicht sie sind schuld an der Steigerung des Rhythmus, sondern es ist die über dem Einzelnen stehende Forderung vom Standpunkt des Ganzen. Vorder- und Nachsatz bilden nunmehr die musikalische Periode

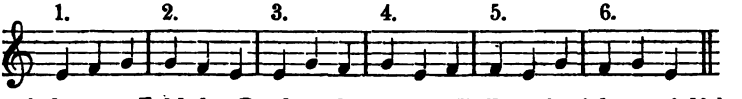
Digitized by Google

19. 

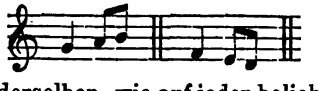
Dass der Nachsatz hier die gleiche Anzahl Takte in Anspruch nimmt, wie der Vordersatz, liegt daran, weil die fallende Tonleiter denselben Tonstoff hat, als die steigende. Hieraus ist jedoch nicht zu folgern, dass jeder Nachsatz in der Taktzahl dem Vordersatz gleich komme, wenngleich die Musik in ähnlicher Weise, wie die Baukunst das Ebenmaass liebt und gern dem Satze einen gleichen Gegensatz (als Pendant) gegenüberstellt. Wenn ferner der Gegensatz hier in der entgegengesetzten Bewegung beruht, so dürfen wir hieraus gleichfalls nicht auf jeden Nachsatz schliessen. Es geschah, weil uns für jetzt nur die Tonleiter zu Gebote steht.

Indem wir nun unsere Versuche an die Tonleiter anknüpfen, fragen wir uns, sind dies die einzig möglichen Darstellungen der Tonleiter, welche sich in unserer Periode zeigten, oder giebt es deren noch mehr?

Die Lehre von der Zusammenstellung der Grössen (Combination) giebt den Beweis, welcher Reichthum allein durch die Stellungen der Töne erwachse, abgesehen von den musikalischen Einflüssen, die wir erkannt haben. Es ergeben zwei Töne eben so viel Stellungen, drei jedoch schon sechs:

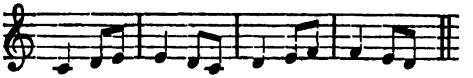
20. 


und so jede neue Zahl das Product der ganzen Reihe mit sich vervielfältigt, demnach die acht Töne der Tonleiter 40320 Stellungen. Freilich würden diese nicht Melodieen in unserem Sinne vorstellen. Hierzu soll vielmehr rein musikalisches Gestalten (nicht blosses Rechnen) mitwirken. Die Fähigkeit des Weitergestaltens liegt als Keim bereits in dem, wie sich die Tonleiter formen liess und zwar vor Allem in dem dritten Takte, welcher der beweglichste ist und daher zu weiterer Bewegung Grund d. i. Motiv wird. Dieses Motiv, denn so heisst es auch musikalisch, finden wir im siebenten Takte wieder, nur in entgegengesetzter Richtung. Bringen wir eine Gestaltung, ein Motiv, einen Satz in eine so veränderte Stellung, so heisst dies: Verkehren. Wir sehen das Motiv hier in der Verkehrung (entgegengesetzten Richtung) und zwar auf anderen Tonstufen vor uns:

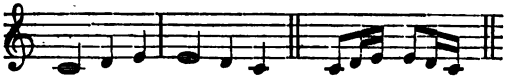
21. 

Es hätte aber auch auf derselben, wie auf jeder beliebigen Stufe verkehrt werden können. Wenn hierbei dieselben Maassverhältnisse stattfinden, so ist die Verkehrung eine strenge, wo nicht, eine freie. Ebenso kann das Motiv auf jeder anderen Stufe in grader oder verkehrter Bewegung auftreten

Digitized by Google

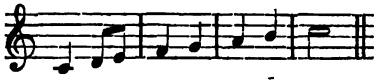
22. 

Vergrössert heisst das Motiv, wenn aus kleineren Geltungen grössere, verkleinert, wenn aus grösseren kleinere Geltungen gemacht werden.

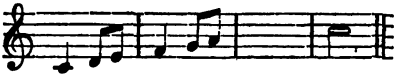
23. 

Das Motiv könnte noch endlich erweitert oder verengert werden, falls wir die Stufen der Tonleiter verlassen wollten, wovon jetzt, da diese zu Grunde liegt, noch keine Anwendung geschehen soll.

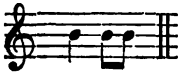
Dies führt zu neuen Bildungen. Würde das so gewonnene Motiv gleich auf den ersten Takt eines Satzes angewendet,

24. 

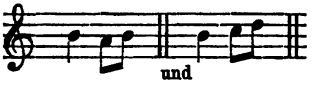
so würde das Leben im Rhythmus gleich vorweg genommen sein und der Satz gleichsam erstarren. Wie leicht möglich dies sei, können wir uns dadurch vorstellen, wenn wir Worte dazu denken, welche Zweifel oder Zaudern ausdrücken, wie: „ob er es sein wird, weiss ich nicht.“ Ueberhaupt, was ist nicht vorstellbar? Soll jedoch der Satz in gleicher Lebendigkeit fortschreiten, mit welcher er begonnen hat, so würden die beiden ersten Takte so:

25. 

der dritte indessen noch zu bestimmen sein. Eine ganze Note *h* möchte vor dem Schlusse zu geschraubt erscheinen, da zumal *h* ein enges Verhältniss im Tetrachorde einnimmt. Wie, wenn der lebhafte Rhythmus *h* in Anspruch nähme,

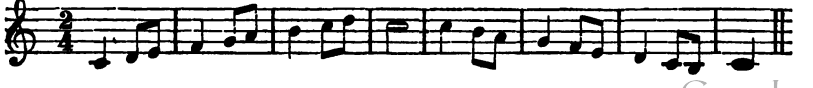
26. 

so gäbe dies zwar ein neues Motiv, nämlich das der Tonwiederholung. Aber es wäre für diesen Satz eben nur eine Ausflucht, die Flüssigkeit desselben erfordert ungleiche, dahinschlüpfende Stufen. Es bleibt die Wahl zwischen

27. 

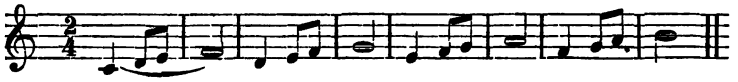

wobei zuerst eine Stufe zurückgegangen, dann aber die Tonleiter überschritten wird. Dass das letztere möglich, daran ist kein Zweifel, da wir uns selbst die Schranke setzten, in der Tonleiter zu bleiben. Durchbrechen wir sie, so lautet Vorder- und Nachsatz:

28.

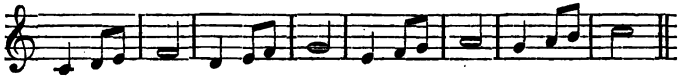


Digitized by Google

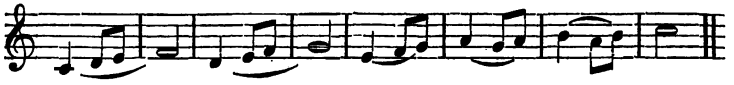
Unsere Entwickelung brachte wieder verschiedenes Neue. Das Eine war die Tonwiederholung, das Andere das Zurückgehen um eine Stufe. Mit Hülfe des Letzteren gewinnt der Satz Ausdehnung, indem wir nun gleichsam weiter ausgeholt haben.

29. 

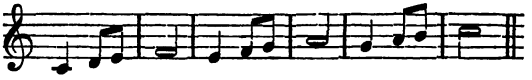
Hier ist das Motiv über den Takt ausgedehnt, alsdann wird auf *f* innegehalten und mit *d* um zwei Stufen zurückgeschritten. Wenn im Verfolg des Satzes somit auf den achten Takt kein Schluss erfolgt, so ist auch kein Ganzes erreicht, sondern ein aus dem Ganzen herausgerissenes Stück. Es ist nur ein Gang geworden, dergleichen umfangreichere Compositionen viele enthalten. Da können sie denn auch anderer, als nur melodischer, Art sein. Der Gang ist aber noch kein Satz. Das Ganze, soll es Ganzes sein, muss bestimmten Anfang, bestimmten Abschluss haben. Um den letzteren zu gewinnen, ist es rathsam, noch einmal das Motiv so anzuwenden, dass es in Abschnitten von *c*, *d*, *e* ausgehend, auf einmal, *f* überspringend, *g* ergreift

30. 

Denken wir hierzu den Nachsatz und zwar in entgegengesetzter Richtung, so würde unser Stück deshalb, weil es aus acht gleichen Abschnitten besteht, leicht ermüden. Denn wenn gleich die Einschnitte oder Clauseln (Clausulae) Puncte sind, auf denen man sich sammeln und gleichsam zu Athem kommen kann (sie dienen nicht selten zur Fasslichkeit einer Melodie), so können sie doch, wie hier, ohne Maassen angewendet, ein zerfahrenes Wesen nicht verleugnen. Es wird besser sein, lebhafter ohne Unterbrechung zu enden:

31. 

so dass zwei Motive, das frühere und das neue, zusammengebracht sind. Nun sei das Zurückgehen auf nur eine Stufe angewendet! Alsdann würde der Satz in sechs Takten zu Ende kommen:

32. 

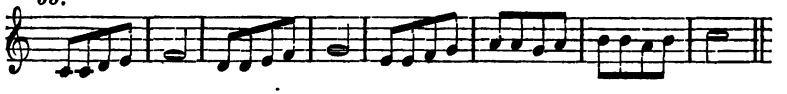
also ein Versuch, aus den Zahlen vier und acht herauszugehen! So viel erhellt aus Allem, was bisher gefunden worden, dass die Rücksicht auf das Ganze eben so lebhaft ist, als die auf das Einzelne. Und so sehen wir bereits hier, dass der Componist stets zweierlei Sorge hat, indem er seine Arbeit betrachten muss:

1. vom Standpunct des Ganzen,
2. vom Standpunct des Einzelnen.

Digitized by Google

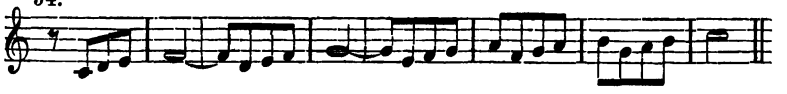
Um beiden Rücksichten zu genügen, ist Treue der Durchführung nothwendig. Gesetzt, wir hätten das Motiv durch Tonwiederholung lebhafter gemacht, so würde uns diese Lebendigkeit überall (nicht blos das eine Mal) behaglich dünken:

33.



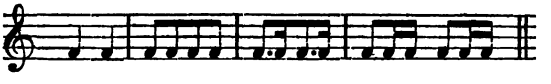
Hierdurch hat der Satz schärfere Einschnitte gewonnen, da die flattrigen Achtel von den langen Noten abstechen. Dies wird um so bedeutender heraustreten, je mehr wir den letzteren zulegen:

34.

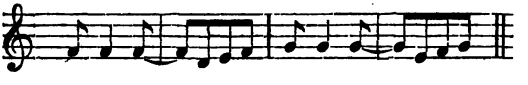


Durch solches Uebertreten des einen Taktes in den nächsten entsteht die Bindung (ligatura), welche in Ermangelung eines Zeichens dafür durch den Bindebogen ausgedrückt wird. Bemerkenswerth ist, dass die Tonica zu Anfang ziemlich in den Hintergrund getreten ist. Leicht könnte für die Pause, in Stellvertretung der Tonica *e* geschrieben werden, wodurch der erste Takt dem dritten, fünften u. s. f. entsprechend wird.

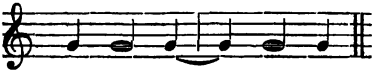
Es kann nun auch jeder andre Ton eine Theilung erfahren. Geschieht dies auf dem *f* des zweiten Taktes, so kann es auf diese Weise

35. 

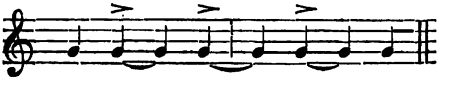
und vielfach anders zerlegt werden. Von vielem Möglichen gedenken wir dieses Falles:

36. 

weil er die Erscheinung der Synkope, des Gegenstosses gegen den guten Takttheil hervorbringt, welches wenn nicht andre Stimmen diesen letzteren hinzubringen, eine aufregende Wirkung macht. Vergebens suchen wir übrigens nach einem deutschen Worte für das griechische Wort „Synkope“. Wir machen sie uns am besten vorstellig, wenn wir die leichte mit der schweren Zeit verbinden, so dass die erste, vorangehend, die andre und damit zugleich deren Accent einschliesst.

37. 

Dies ist so entstanden, dass das zweite Viertel das dritte mit in sich trägt.

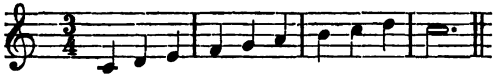
38. 

Digitized by Google

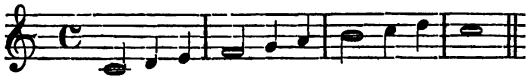
Es enthält daher die Betonung, die auf den schweren Theil des Taktes fallen würde, was gewöhnlich durch das Sforzato, auch durch das Keilchen bezeichnet wird.

### Andre Taktarten.

Es ist bereits oben die Möglichkeit gezeigt worden, dass der dritte Takt, welcher sich die ungleiche Theilung gefallen lassen musste, um auszukommen, auch die gleiche hätte erfahren können und dass wir alsdann auf den Dreitakt gerathen sein würden. Wir versuchen daher den Tripeltakt gleich bei Beginn des Satzes. Gewiss ist auch dieser Takt uralt, wenigstens so alt als der Dreischlag der Schmiede, woraus wir ihn wohl erklären können. Es stellt sich hierbei heraus, dass wir auch hier, um auszukommen, über die Tonleiter hinausgehen müssen:

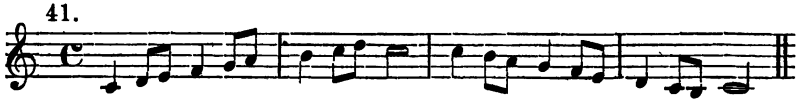
39. 

wobei der Schlusstakt zu der Dreiviertel-Note herangewachsen ist. Hierbei ist zu merken, dass jede Note, sobald sie den Takt ausfüllt, eine ganze heisst, so dass, im Widerspruch mit dem bürgerlichen Leben, der Musiker eine zwei- oder drei Viertelnote als ein Ganzes auszugeben berechtigt ist. Dem ungeachtet trägt nur der Vierviertel Takt den Namen „ganzer" Takt. Er würde eintreten, wenn wir zu den ungleichen wieder zurückkehren:

40. 

In beiden Fällen sind die Schlusstakte mit Geltungen ganz ausgefüllt worden; doch verschlägt es (wie bereits angedeutet) nichts, wenn sie durch Pausen abgekürzt werden, nur dass dann der Vortrag ein etwas andrer wird. Hier sehen wir denn den ersten Satz nur in der Schreibweise, nicht aber in der Wirkung, verschieden wieder vor uns. Etwas anders sehen wir ihn hier:

41.

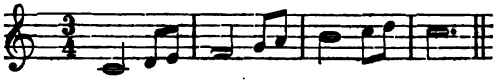


Es macht nämlich einen kleinen Unterschied, dass dem ganzen Takt in der Regel vier zu zählende Viertel zu Grunde liegen, während bei dem Zwei-Vierteltakte selten vier Achtel, sondern meist zwei Viertel gezählt (taktirt) werden. Wird vier gezählt, so erhält das erste den Haupt-, das dritte den Nebenaccent, während das zweite und vierte schlechte Theile sind. Auf diese Weise erfährt das *c* im ersten Takte die Hauptbetonung, *d* die Nebenbetonung u. s. w. Im Dreitakt ist die erste Geltung am meisten, nächstdem der Auftakt schwer zu nehmen. Soll im graden Takt nur die erste Geltung betont werden, so entsteht ein Zweischlag,

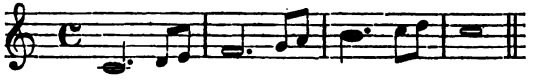
Digitized by Google

ähnlich dem Zweivierteltakt, welchen man *Alla breve* Takt nennt und dadurch bezeichnet, dass man einen Strich durch das 𝔠 macht. Ursprünglich hiess die Note, welche wir „halbe“ nennen, brevis, daher der Name. Das 𝔠 aber ist ein Halbzirkel, womit man, im Unterschied von dem Vierhalbtakt, welcher eigentlich der ganze Takt war und als solcher mit dem Zirkel angedeutet wurde, den jetzt sogenannten ganzen oder Viervierteltakt bezeichnet.

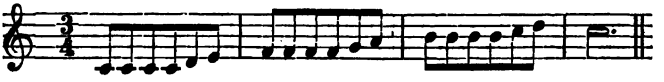
Kehren wir von dem gleichen Rhythmus des Satzes 39 zurück zu den ungleichen Geltungen, so tritt die Verschiedenheit bedeutender hervor:

42. 

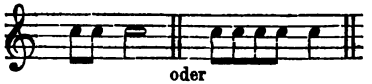
noch mehr im Viervierteltakt:

43. 

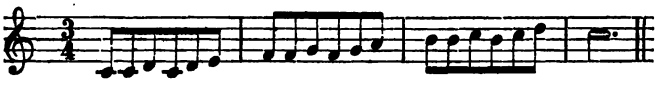
Zerlegen wir vermöge der Tonwiederholung die grösseren Geltungen in kleinere, so erwachsen viele behende Noten

44. 

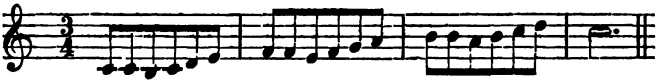
also eine rhythmische Umschreibung des Grundgedankens, an welcher auch der letzte Takt theilnehmen kann.

45. 


Es sind nun die längeren Geltungen zu Figuren umschrieben und hiermit der erste Anfang zu dem gemacht worden, was Figuration heisst. Sie ist zunächst rhythmischer Art. Melodisch wird sie, wenn wir statt der vielen gleichen Noten verschiedene, zunächst Nachbartöne setzen. Wählen wir den höheren Ton:

46. 

(man nennt ihn oberen Hülfs- oder Beiton) so sehen wir die Maassverhältnisse der Hülfstöne nicht überall gleich. Sie bestehen zuerst aus einer ganzen, zuletzt aus einer halben Tonstufe. Aehnlich, wenn wir den unteren Hülfston setzen:

47. 

wo die ersten Takte die halbe, der dritte Takt die ganze Tonstufe beibringt. Nicht überall kann hierin die Treue der Durchführung, von welcher oben die Rede war, oder das Ebenmaass herrschen. Die genaue

Digitized by Google

Gleichheit der Glieder würde zur Peinlichkeit führen. Doch sind im Allgemeinen die Gesichtspunkte für die Handhabung leicht dahin festzustellen. Entweder wir halten uns an das Diatonische, dies geschieht im ersten Beispiele. Oder wir führen den Satz treu, musikalisch zu reden streng, durch. Alsdann ist im zweiten Satz vorletzten Taktes statt *a* das fremde *aïs* zu lesen. Danach könnte das erste Beispiel auch *des* statt *d* und *ges* statt *g* annehmen. Doch geschieht dies nicht selbst in der neuen Musik, bis jetzt wenigstens, nicht. Sie liebt es dagegen die unteren Hülfstöne fremd zu nehmen und wendet auch bei allen Verzierungen, als Triller, Doppelschlag und dgl. (namentlich seit Mozart's Zeit) fremde Beitöne an. Hierauf hat nicht blos der Componist, sondern auch jeder Musikausübende Bedacht zu nehmen, indem gegen die älteren Meister hierin leicht gefehlt wird.

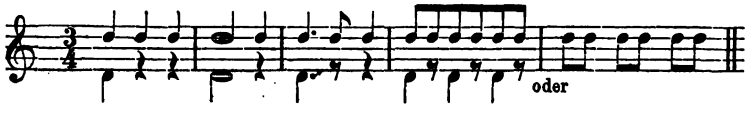
Es kommt bei der Figuration darauf an, zu wissen, ob Töne nur Nebentöne, Nachbartöne sind, wie hier oder ob sie durchschlüpfende, durchgehende Töne sind.

48.

Hier sind die Töne *cis*, *fis*, *aïs* Durchgangstöne. Da sie chromatisch sind, so verwischen sie das Leitereigne in Etwas, wenn schon dieses immer noch den Kern des Satzes bildet. Auch hier konnte der dritte Takt nicht streng durchgeführt werden, da zwischen *h* und *c* keine Stufe mehr vorhanden war, welche hätte durchgehen können. Es musste daher *h* zweimal genommen werden. Wir sehen, wie hier der Fluss des Satzes etwas stockt; dies würde noch stärker hervortreten, wenn der Satz aus dem Dreitakt in den Zweitakt verwandelt werden würde. Hier wäre es gerathener:

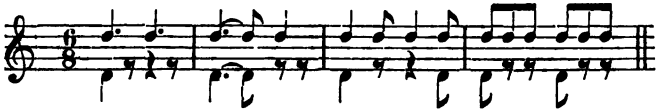
49.

zu Ende *g a h* (für *h c d*) zu schreiben. Denn es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass die Betonung nun eine ganz andre ist, als vorher. Dies anschaulich zu machen — dazu dient nicht allein die Aenderung des Taktzeichens, sondern auch die Schreibweise der Figuren. Solche Genauigkeit wird sowohl auf die Noten, als auch auf die Figuren ausgedehnt. Denn in allen Taktarten muss sofort an der Gliederung zu erkennen sein, ob sie auf der Grundzahl Zwei oder Drei beruht. Der Dreivierteltakt hat drei Glieder, folglich ist zu schreiben:

50. 


Digitized by Google

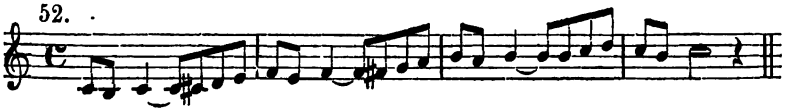
Der Sechsachtel-Takt hat zwei Glieder, daher:

51. 

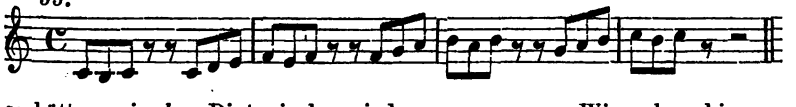
wobei das obere *d* die Noten-, das untere die Pausenschrift deutlich macht. Aehnlich verhält es sich mit den übrigen zusammengesetzten Taktarten, es ist nämlich der 3/2 Takt lediglich ein in grösseren Geltungen geschriebener Dreitakt, der 6/4 ein in grösseren Geltungen geschriebener Zweitakt u. s. w.

Um nun zu den letzten Sätzen die Nachsätze zu bilden, wird es rathsam sein, wieder auf den Anfang zurückzugehen und dieselben Rücksichten zu nehmen, welche für den Vordersatz gegolten haben. Wir überlassen dies eigner Uebung.

Neue Gestaltungen können noch dadurch hervorgebracht werden, dass einige Töne längere Geltungen erhalten, andere durch Pausen wegfallen.

52. 

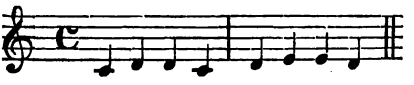
Hier hat der Durchführung zu Liebe die Tonica zu Ende das pochende Wesen des Rhythmus annehmen müssen, indem die Geltung der ganzen Taktnote nicht im Sinne des Satzes gelegen hätte. Den Kern in diesem Beispiele bildet offenbar die Synkope. Wenn diese wegfiele:

53. 

so hätten wir das Diatonische wieder vorgezogen. Wir sehen hieraus beiläufig, dass Pausen eben so gut wie Noten ihre Bedeutung haben. Es ist aber daraus nicht zu schliessen, dass der Componist, wo er etwa nicht weiter kann, eine Pause setze oder gar einen Halt *(Ferma)* mache, wie dies Anfänger zu thun pflegen.

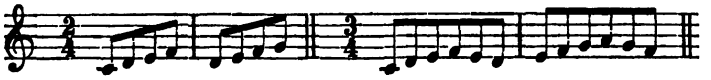
Es ist und kann unsre Aufgabe nicht sein, diesen Abschnitt zu erschöpfen. Dies dünkt uns, wenn es selbst möglich wäre, um so weniger rathsam, da alles Folgende in der Lehre auf das Vorhergehende Licht zurückwirft. Der Anfänger merke daher auf das, was er mit dem Motiv erreicht hat und was nun noch zu thun ist. Dies geschieht nicht allein durch Phantasie, sondern ebenso sehr durch Combination.

So kann das Motiv gleich anfänglich wieder umkehren:

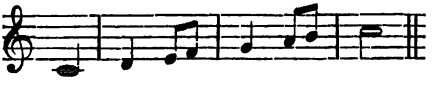
54. 

Digitized by Google

oder auf *d*, der zweiten, und auf *e*, der dritten Stufe wieder anheben:

55. 

Wie überall, so ist das geistige Erkennen wichtiger, als tausendfaches Vorbilden. Jenes ist darauf gerichtet, Form und Inhalt zu Einem zu verschmelzen. Wenn die Form (objective) Nothwendigkeit hat, wie wir nachgewiesen haben, so ist der Inhalt das subjective Element, das Unerschöpfliche in der Kunst. War also das Aussprechen der Form in vier, sechs, acht Takten wünschenswerth, ja nothwendig; so bleibt es unserem Gefallen überlassen, noch ganz anders zu verfahren, als geschehen ist. Gesetzt wir legen der Tonica zu Anfang und zu Ende nun noch einmal das grösste Gewicht bei:

56. 

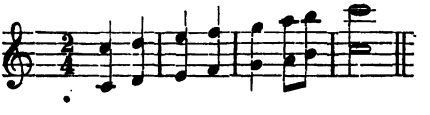
so fällt die Bewegung von den Endpunkten ab in die Mitte des Satzes, dennoch ist er, ob zwar möglich, doch nicht so lieb, als der erst gefundene, indem wenn nun der Nachsatz die Tonica in ähnlicher Weise aufstellt, diese dann zu aufdringlich wird. Doch kann auch dieses Aufgabe sein und dann ist der Satz der liebere. Es gehört daher (wir wiederholen es) ein fleissiges Aufmerken auf die Wirkung einer jeden Gestaltung dazu, mit Erfolg zu arbeiten und empfehlen wir zu der Uebung, wie es sich von selbst versteht, das fleissige Ausführen durch Singen und Spielen. Vor Allem ist es rathsam, Takt und Rhythmus scharf einzuprägen, und dies geschieht am Besten durch das Betonen und Aufschlagen mit der Hand. Das Aufschreiben der Noten (Notiren, die Notation) wird auch dadurch geübt, dass man bekannte Melodien, Volkslieder oder aus Opern hierzu wählt, nur ist alsdann nicht mehr die Tonleiter Grundlage. Sie ist und bleibt das beste Material für den Anfänger, weil sie Stufen enthält. Wir empfehlen noch, Alles so Notirte in andre Tonarten zu übertragen (zu transponiren) um sich noch weiter in den Maassverhältnissen zu üben. Wem die Erfolge unsrer Versuche nicht bedeutend erscheinen, der muss eben auch diese absichtliche Beschränkung bedenken. Die Bedeutung so kleinen Anfanges, tritt dennoch hervor und wir erkennen sie, wenn wir in vielen Meisterwerken (besonders der Instrumentalmusik) die in der Satzbildung durch das Motiv vor sich gehende Gliederung betrachten. Namentlich liebt es Beethoven, während das grosse Ganze seiner Werke im Prachtbau sich entfaltet, das Detail derselben durch kleine Motive geheimnissvoll auszuarbeiten. Und wie mannigfach gestaltet sich bei ihm die blosse stufenweise Folge der Tonleiter!

Digitized by Google

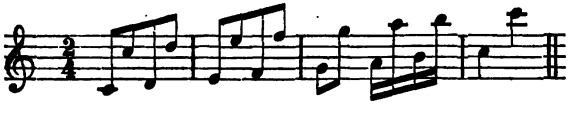
## Uebergang zur Harmonie.

Wir sahen die ersten Versuche in der Melodiebildung aus der Tonleiter erwachsen, haben jedoch erkannt, dass die Tonleiter nicht alleinige, vielmehr nur elementare Grundlage der melodischen Gestaltung bildet. Die Harmonie ist mindestens von gleichem Einfluss auf diese und nicht etwa nur in ihrer Eigenschaft als Begleiterin, sondern die Melodie entfaltet sich auch aus der Harmonie. Zu dem ist diese eine hohe, in der Kunst längst herrschende Macht, die wir an sich selbst und zu Liebe des reicheren Klanges nicht entbehren werden.

Was ist nun Harmonie? Ist es Harmonie, wenn wir jene von uns gefundenen Sätze massenhaft von zwei, zehn oder hundert Ausführenden ertönen lassen? Ein Zusammenklang ist dies wohl, aber ein Zusammenklang des Gleichen. Man nennt solche Art der Ausführung das Unisono oder den Einklang. Selbst wenn wir jene Sätze von Frauen- und Männerstimmen zugleich singen oder von Instrumenten ungleicher Klangfarbe ausführen lassen:

57. 

so ist auch dies noch das Unisono und wird auch wohl der Einklang, richtiger die Octav, genannt. So singt z. B. die Gemeinde in der Kirche. Unter Harmonie versteht man aber vielmehr: Zusammenklang des Verschiedenen. Zwar kann es sich ereignen, dass Stimmen, welche zu der Harmonie gemeinschaftlich zusammentreten, hier und da auf einen und denselben Punct (Ton) zusammenfallen und sie also das Unisono haben. Aber so neben einander gleichlaufend (parallel) dürfen sie nicht, ja nicht einmal in zwei hintereinander folgenden Stufen (Octaven) folgen, es sei denn eben, dass sie unison sein sollen. In diesem Falle ist aber dann keine Harmonie im Kunstsinne vorhanden. Ist dies nun also auch in unserm Beispiele nicht der Fall, so lässt sich aus der scheinbaren Zweistimmigkeit doch Nutzen ziehen, indem wir sie zur Einstimmigkeit zurückwenden. Und dieses kann mit jedem Zusammenklang der Fall werden. Indem wir nun setzen:

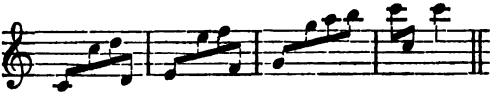
58. 

so zeigt sich der Satz für das Erste holprig. Statt von *c* zu *d* abwärts zu springen, ziehen wir vor, es aufwärts zu nehmen, indem die Sekunde leichter auszuführen ist, als die Septime; denn überall müssen wir Gewicht legen auf das, was leichter auszuführen ist. Tritt dies nun schon in der ruhigeren Haltung des ersten Taktes hervor, wie viel mehr im

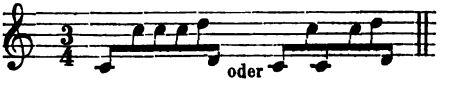


Digitized by Google

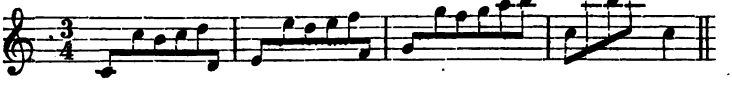
bewegteren dritten Takte! Hier setzen wir statt der halsbrechenden Sechszehntel, indem wir die hellere, höhere Octave in das Auge fassen:

59. 

wo noch ganz zuletzt die untere Octave Berücksichtigung gefunden hat. Da hätten wir denn wieder eine Figuration aus dem Grundgedanken der Tonleiter entstehen lassen! Im Tripeltakt setzen wir:

60. 

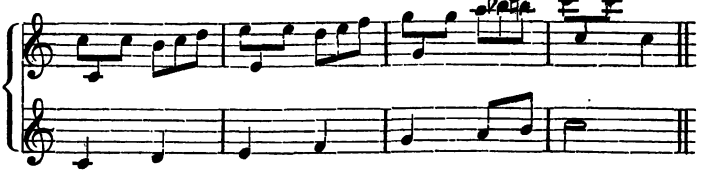

woraus mit Benutzung der Hülfstöne

61. 

und nach Gefallen im zweiten Takt *dis*, im dritten *fis* (statt *d* und *f*) werden kann.

Wir sehen hier wiederum die Durchführung des einmal angefangenen Satzes vor uns und haben auch hier die ursprünglich tiefere Stimme in dem *c* des Schlusstaktes angedeutet.

Wollten wir uns dreier Octaven als Grundlage bedienen, so würde dadurch der Satz anscheinend noch reicher. Gestaltet sich dadurch das Klangwesen offenbar üppiger, so erreichen wir doch dadurch immer noch nicht das, was wir erstrebten: Harmonie. Ja wenn wir uns wieder an zwei Stimmen wenden und nun die eine die ursprüngliche, die andre die figurirte Weise annähme

62. 

so würde wohl hin und wieder Harmonie entstehen, doch das Parallele beider Stimmen im Ganzen genommen so vor Augen treten, dass die eine nur eine Umschreibung der anderen erscheint. Die tiefere Stimme giebt hier das in Conturen wieder, was die höhere in feineren Linien ausführt. Stimmen solcher Art können wir Scheinstimmen nennen. Die Orchester- und Pianomusik enthält deren in Menge. Doch ist auch dies noch nicht Harmonie.

Um zu ihr zu gelangen, dürften wir nur versuchen, welche verschiedene Klänge zu einander accordiren, d. h. im herzlichen Einvernehmen stehen. Denn dies bedeutet das Wort „Accordiren“. Ein solches Versuchen würde zu Erfahrungen führen, wie sie die Musik in

Digitized by Google

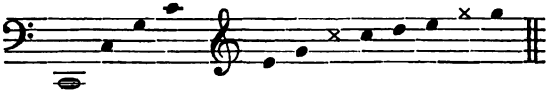
allmählichem Verlaufe der Jahrhunderte gemacht hat. Langsam und mühselig ist dieser Weg gewesen und würde uns werden, müssten wir ihn noch einmal gehen. Zuerst ist und zwar im neunten bis zehnten Jahrhundert durch den Mönch Hucbald (stirbt 930) grade das geschehen, was wir verwarfen, weil wir es als Harmonie nicht gelten lassen konnten. Man schrieb zu der Melodie die Octav, als Versuch in der Harmonie, nächstdem die Quinte, beide als Consonanzen nieder und nannte es *suavem concentum*. Beides ist zwar zur Harmonie (diese für sich genommen) nothwendig, indem es nicht leicht einen Accord giebt, worin nicht die Quinte vorkäme; wenige Accorde, in denen nicht der Grundton verdoppelt würde. Aber in der Mehrheit der Harmonieen nacheinander und auf verschiedenen Stufen des Basses sind die Folgen reiner Consonanzen schon seit Jahrhunderten verworfen. Hierbei ist es immerhin merkwürdig, dass die ersten Zeiten das unverfänglich finden mussten, was wir zu vermeiden haben. Was die Quinten betrifft, so mögen die ersten Versuche, in ihnen nebeneinander fort zu singen, damit erklärt werden, dass die Stimmen, jede in ihrer natürlichen Tonhöhe, unbekümmert um die andere, gesungen haben. Wenn der Bass *c* sang, so war die Tonhöhe des Tenors dagegen *g*, die des Altes wieder *c*. Denken wir uns zu jenem *c* noch *d* und andere Töne, so mussten nun wohl Quinten und Octaven zum Vorschein kommen. Wir müssen hierbei nur nicht an die Tonart in unserem Sinne und überhaupt nicht an ein System der Harmonie denken, wie sich dasselbe im letzten Jahrhundert herausgebildet. Hiervon wussten nicht einmal die Contrapunctisten etwas. Sie schrieben ihre Stimmen nicht aus dem Accordwesen, sondern aus dem Wesen der Con- und Dissonanzen, worauf wir weiterhin zurückkommen. Es ist der Neuzeit vorbehalten gewesen, die Harmonie als eine Naturkraft zu erkennen, welche also nicht eine nur menschliche Erfindung, sondern, wie jede andere Kraft, z. B. die des Dampfes, von Anbeginn dagewesen ist, wenn der menschliche Geist sie auch nicht in diesem ihren Wesen erforscht und zu benutzen verstanden hat. Es ist hier, wie überall, die Praxis der Theorie vorangegangen. Die Anfänge der Musik sind in der Kirche und in der Gemeinschaft derselben zu suchen. Die Gesänge mussten, von Männern und Frauen ausgeführt, das Bedürfniss der Verschiedenstimmigkeit zu befriedigen suchen. In solchem Sinne suchen wir die Spuren der Harmonie bei allen alten Völkern vergebens. Wennschon dies Wort aus dem Griechenthum stammt, so muss es dort etwas Anderes bedeutet haben, als was wir darunter verstehen, da es nicht feststeht, dass die alten Völker Harmonie in unserem Sinne gehabt haben, wie auch fast alle heidnischen Völker deren in heutiger Zeit entbehren. Als eine Naturkraft aber würde sie der menschliche Geist, selbst wenn sie uns noch nicht offenbar geworden wäre, doch endlich zur Offenbarung gebracht haben.



Digitized by Google

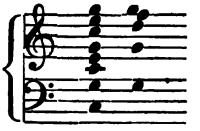
### 3. Die Naturharmonie.

Es wird nämlich in der Lehre vom Klange, der Akustik, erwiesen, dass die Harmonie eine Naturkraft ist. Wenn irgend ein tiefer Ton stark angegeben wird, so dass die Tonsäule mächtig in Schwingung geräth, so sind ausser diesem noch andre Töne hörbar. Sie heissen mitklingende oder Naturtöne und folgen in einer arithmetischen Reihe. Zunächst erfolgen die reinen oder vollkommenen Consonanzen in den Zahlenverhältnissen 1. 2. 3. 4., dann die unvollkommenen Consonanzen, in den Verhältnissen von 4. 5. 6. und von da ab die Dissonanzen, alle Verhältnisse gegen den Urton gehalten; d. h. in derselben Zeit, als dieser letzte eine Schwingung macht, würde die Octav zwei, die Quinte drei, die Quarte vier machen u. s. w. Es sei *C* Urton (jeder andre kann es auch sein), so gestaltet sich die Reihe in Tönen dargestellt:

63. 

Jedermann wird, wenn auch nicht die Octav wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Urtone, so doch die Quinte alsbald deutlich heraushören. Hat man in diesen die Reihe erkannt, so ergeben sich die übrigen durch weitere Berechnung. Die Zeichen der Kreuze deuten auf nicht reine Töne, der erste von ihnen ist tiefer als *b*, der andre höher als *f*. Dies sind nun die Töne, welche auf jeder Tonsäule, wie Horn, Trompete u. A. ohne künstliche Vorrichtung vorhanden sind. Sie heissen hier blanke, weil sie natürlich, ohne Klappen oder sonst eine künstliche Vorrichtung (Ventile) hervorgebracht werden.

Würden nun alle auf Einmal erklingen, so dürften wir nicht erwarten, dass ein Zusammenklang erfolge, welcher nach unsrer Erklärung der Harmonie als „Zusammenklang des Verschiedenen“ eine solche bilden könnte. Vielmehr muss auch auf diesem Gebiete ähnlich wie wir dies auf dem der Melodie wahrgenommen haben, Ordnung herrschen. Wir ordnen die Töne, je nachdem sie accordiren, in zwei Tonsäulen, welche zu einander klingen. Dass dies der Fall, ist eine Erfahrung.

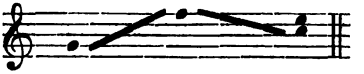
64. 

Die erste Tonsäule ist auf der Tonica erbaut und besteht aus neun Tönen. In dieser Beziehung hat sie ein Uebergewicht über die zweite, welche nur fünf Töne besitzt. Diese ruht auf der Quinte des Grundtones. In der ersten Säule sind die Töne andre als in der zweiten, nur der eine Ton, eben der tiefste Ton der letzteren, welcher dieser zweiten

Digitized by Google

Säule Grundton ist, ist beiden gemeinschaftlich. Dieser beiden gemeinschaftliche Ton heisst der herrschende Ton oder die Dominante.

Wollen wir die Tonsäulen zur Composition verwenden, so ist die erste Trägerin der Ruhe (Anfang und Schluss) die zweite Trägerin der Bewegung. Denn diese letztere enthält die Endpunkte der Tetrachorde und deren weiteste Spannung

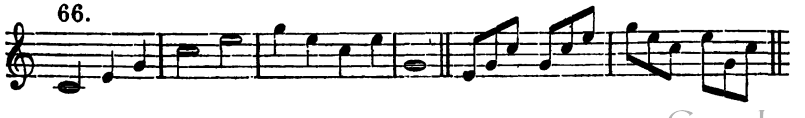
65. 

*g* und *f*, welche, wie oben bewiesen ist, ein Verlangen nach der Tonica zurück haben. Solches Verlangen muss befriedigt werden. Die Befriedigung heisst musikalisch: „Auflösung“. Es geht nämlich *g* nach *c*; *f* aber nicht auch dahin, sondern in den nächsten Ton der tonischen Säule, indem, wenn *f* nach *c* ginge, das hierdurch verdoppelte *c* minder harmonisch sein würde. Die Auflösung ist also weiter nichts, als die Fortführung, und diese ist schon deshalb vonnöthen, weil in der Dominante keine volle Befriedigung, mithin auch kein Schluss zu finden ist. Wir sehen hieraus, wie die bedeutendsten Töne zur Darstellung der Dominante einerseits *gf*, die bedeutensten Töne zur Darstellung der Tonica andrerseits *ce* sind und können hieraus folgern, dass es für die Naturharmonie nur eben des Wichtigsten bedarf, um sie genügend kund zugeben und dies sind die eben gedachten Töne. Wir haben nicht einmal der Tonica das *g* hinzugefügt, weil dies, da es der Dominante auch angehören kann, nicht so entschieden die Tonica ausspricht als *ce*, daher wir selten *c* mit *g* begleitet finden.

Es ist fortan Ober- oder Hauptstimme von Unterstimme zu unterscheiden. Schlechtweg sagt man auch für jene „Melodie,“ für diese „Begleitung.“

Die Melodie, welche aus den Naturtönen erwachsen kann, wird dürftiger ausfallen, als es bei Benutzung der Tonleiter der Fall sein konnte. Die Octav zwischen *g* und *g* entbehrt der Töne *a* und *h*. Dies ist ja zu beachten und zwar für jede Gestaltung im Bereiche der Naturtöne. Wenn für die Hörner (ohne Ventile) auch hin und wieder die Töne *a* und *h* oder noch andre Töne, geschrieben werden, so sind dies die durch das Stopfen hervorgebrachten, welche dann einen dumpfen, nicht ebenbürtigen, (wenngleich mitunter von den Componisten beabsichtigten) Klang von sich geben.

Dagegen bietet sich uns als ein Ersatz für die vollständige Tonleiter: die Harmonie selbst dar, um mit Hülfe der ihr zu Grunde liegenden Töne Melodieen zu bilden. Besonders die Säule auf der Tonica wegen ihrer enger aneinanderliegender Töne,

66. 

Digitized by Google

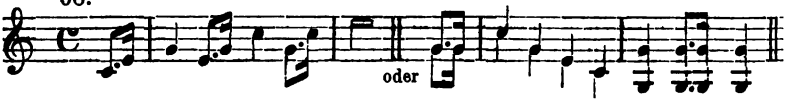
wogegen die der Dominante Melodieen zur Folge haben wird, welche gespreitzter erscheinen müssten:

67.

Offenbar hat hier die Melodie Elemente, welche unter dem Einflusse der Harmonie entstanden sind, worauf hingedeutet worden ist.

Nicht lange jedoch bleiben die Grundelemente aller Musik: Melodie und Harmonie ohne lebendige Beziehung auf einander und so wird also die Melodie ein fortwährendes Hin- und Herspielen zwischen beiden sein. Beschränkt sich die Melodie auf die harmonischen Töne, so ist sie in diesem Falle kaum der harmonischen Begleitung bedürftig,

68.




weil Melodieen solcher Art (ohne Begleitung) verständlich sind. Auch würde eine bessere Begleitung, als diese kaum zu finden sein. Daher die begleitende Stimme (seien es auch mehrere) sofort sich bei der aus der Harmonie entstandenen Melodie betheiligt und sie, vereint mit ihr, zu einer grossen Wirkung erhebt. So hätten wir, hier aber kunstgemäss und gerechtfertigt, alsdann wieder das Unisono, und wie oben gezeigt, heisst die Ausführung in der Octave gleichfalls unisono. Es kann nun auch Alles oder nur Manches in die Octav gestellt werden, wie z. B. im zweiten Beispiele der zweite Takt. Zu merken ist dann auf das Hinauf- und Abwärtsstreichen der Noten, wie überhaupt die Oberstimme aufwärts, die untere abwärts gestrichen wird.

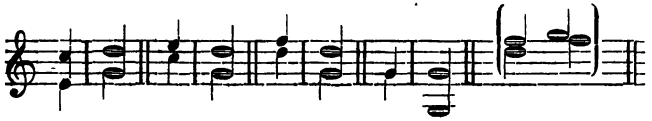
Die Harmonie ist nun erst das eine Element, aus dem wir bilden, das andre sind die Töne der Tonleiter, so weit sie sich darbieten, nämlich *cdefg*. Indem wir *ah* entbehren, werden wir die Motive weniger durchführen können. Da *g* die höchste Stufe bildet, welche wir zu erreichen im Stande sind, so ist auch hier eine Schranke gesetzt.

Es zeigen sich in Beziehung auf die Satzbildung hinwiederum durch die Harmonie weit genügendere Mittel. Wir besitzen in der Tonica und der Dominante zwei Hauptfactoren der Harmonie. Sie bilden die natürlichsten Stützen für die Abschnitte in der Composition. Soll der Vordersatz einer Periode angelegt werden, so kann ein einstweiliger (halber) Schluss durch die Dominante geschehen. Es ist dies der Halbschluss. Hierzu ist die Tonica nicht geeignet, vielmehr wird sie, als Sitz der Ruhe, erst zum ganzen Schlusse zu verwenden sein. Sie bildet den Ganzschluss. Hiermit sind die Grundzüge der Satzbildung angedeutet. Denn Halbschluss und Ganzschluss bilden gleichsam die

Digitized by Google

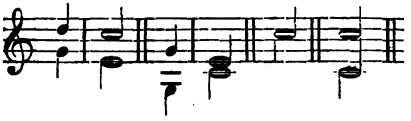
Urform in der Anlage der Satzform. Die sonstige Ausführung des Satzes bleibt der Erfindung anheimgestellt, nur jene Urform ist nothwendige Grundlage.

Der Halbschluss ist demnach:

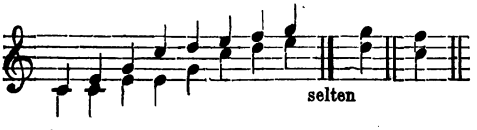
69. 

selten *d f* (oder gar *f g*) obschon dies gleichfalls aus der Dominante gewählt ist.

Der Ganzschluss ist:

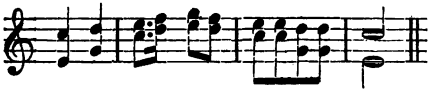
70. 

Weshalb nicht *g c* oder *c g*, ist bereits ausgesprochen; weil nämlich *e* zur Darstellung der Tonica wesentlicher ist, als das auch zur Dominante gehörige *g*. Daher begleiten wir:

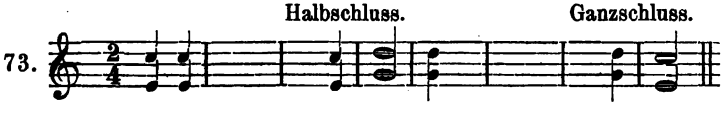
71. 


Denn auch zu *g*, soll es der Tonica angehören, gesellen wir lieber *e*, seltener *d* oder *c*, zu *f* gleichfalls seltner *c*.

Diese Begleitung ist auch noch in dem Sinne naturgetreu, dass jeder mit gesundem Ohre Begabte, ohne irgend eine musikalische Ausbildung, sie natürlich erfindet. Ueberall auf Dörfern, von Soldaten und Handwerksburschen hören wir so und nicht anders secondiren:

72. 

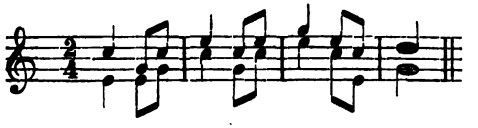
Wir sehen, dass sich der begleitende Ton gern der Stimme nahe stellt, welche er zu begleiten hat, wie es wohl auch im Leben geschieht, dass der Begleiter sich nicht zu weit von dem Herren entfernen darf. Die einfachste Grundlage eines Satzes wäre nun:

73. 

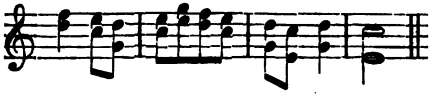

Da indessen nur die Schlüsse von formeller Nothwendigkeit sind, Alles andre jedoch nicht, so geben wir dem allzuärmlichen Satze sofort mehr Interesse und zwar zunächst durch eine ansprechendere Führung der Melodie, dann durch reicheren Rhythmus; Beidem wird sich dann die

Digitized by Google

Harmonie von selbst zugesellen. Der Vordersatz hätte zunächst in der Tonica hin- und herfahren können,

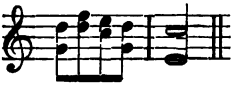
74. 

weniger gut indessen der Nachsatz ausschliesslich in der Dominante, da ihr Tonstoff ärmer ist. Besser wir lassen hier zwischen beiden einen Wechsel stattfinden:

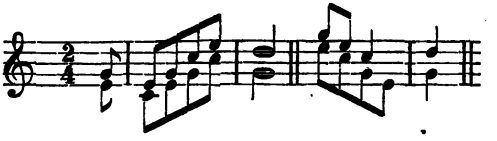
75. 

wie wir auch im Vordersatze hätten verfahren können.

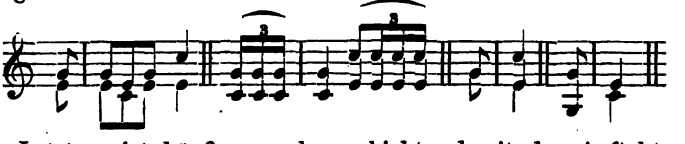
Zu merken ist auf die Durchführung des Motivs dem Rhythmus nach, die jedoch nicht starr oder eigensinnig werden muss. Im vorletzten Takte ist das Motiv anders gewendet. Es hätte auch

76. 

heissen können. Hiergegen ist die Bewegung, einen Takt zuvor, bereits vorweggenommen. Im ersten und zweiten Takte von 74 ist *c* (statt mit *e*) mit *g* begleitet. Dies wird überall dann stattfinden, wo die zweite Stimme dieses *g* als flüssiger zwischen *e* und *c* mitten innestellt, wodurch sie dann schwungvoller geführt wird:

77. 

Wir sehen hier einen Auftakt mit *g*. Dieser kann entweder als zur Tonica gehörig mit *e*, seltener mit *c*; oder als zur Dominante gehörig mit *g* begleitet werden.

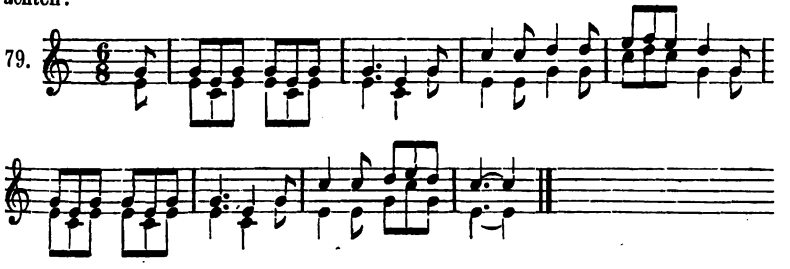
78. 

Das Letztere ist häufiger und geschieht, damit der Auftakt als schlechter Takttheil die volle Wirkung der Tonica nicht vorwegnehme. Diese, die Tonica, steht dann erst im Niedertakte. Es bleibt somit für den Auftakt unentschieden, ob er zu dem einen oder andern gezählt wird und er tritt so gleichsam noch vor den eigentlichen Anfang des Satzes.

Digitized by Google

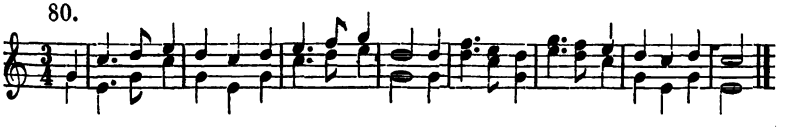
Die Erfahrung lehrt, dass Anfänger in der Composition sich gerne mit der Naturharmonie beschäftigen. Sie finden hier einen bestimmt begrenzten Stoff, der in der Kunst dadurch bewahrheitet wird, dass das Naturkräftige, Kriegerische, Ländliche, Volksartige durch ihn am wirksamsten ausgesprochen werden kann. Von den Componisten tritt dieses besonders schön bei C. M. von Weber hervor, dessen originelle Rhythmen nicht leicht erreicht werden dürften. Vielleicht findet der Anfänger in Dichtungen, welche sich dem Inhalte nach hierzu eignen, eine erhöhete Anregung. Auch ist es artig, Fanfaren für Trompeten, Jagdrufe für Hörner u. dgl. mit diesem Stoffe zu erfinden. So ist eine bekannte Fanfare diese und es ist hier wieder auf die Begleitung der Auftakte zu achten:

79.



Ueberall sehen wir den Rhythmus von Einfluss: er sei daher anregend und munter. Hier ein Satz:

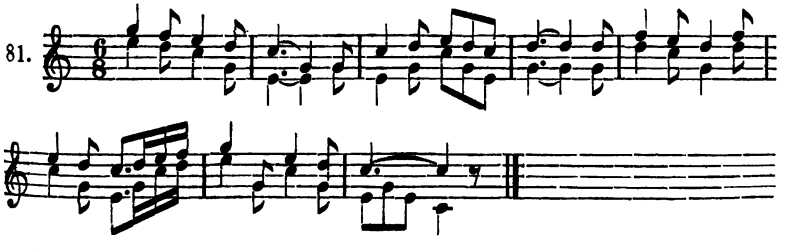
80.



worin das Hauptmotiv im Vordersatz in grader, im Nachsatz in verkehrter Bewegung erscheint.

Es ist nun nicht durchaus nothwendig, dass die Entwickelung des Satzes alle Male von der Tiefe nach der Höhe gehe. Im Gegensatz zu dieser Forderung, welche (S. 20) jedoch die natürlichere bleibt, mögen Sätze erfunden werden, welche sanft hinabgleiten.

81.

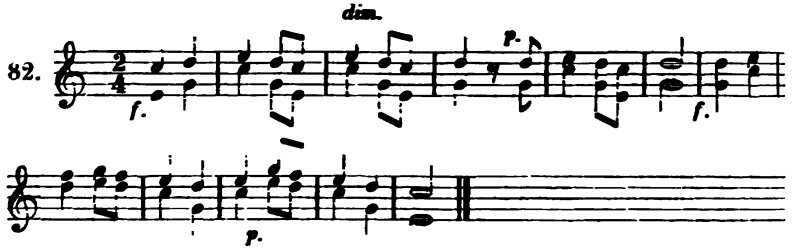


Leicht kann nun durch Wiederholung eines Taktes oder Taktgliedes, wie durch ein echoartiges Nachhallen einzelner Gruppen eine Erweite-

Digitized by Google

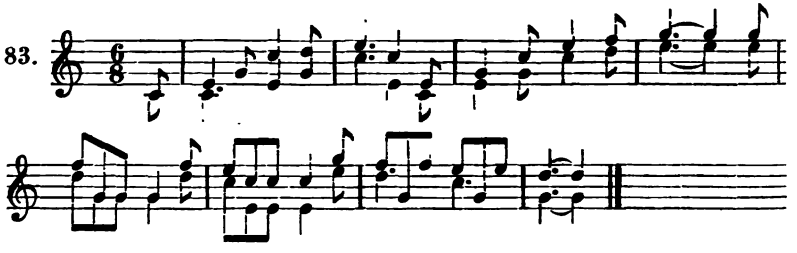
rung des Satzes, mithin ein Heraustreten aus den Schranken der üblichen acht Takte entstehen:

82.



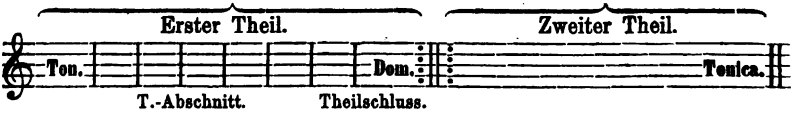

Je allmählicher wir übrigens von der Tiefe nach der Höhe vordringen, desto mehr wird es möglich, den Satz noch mehr zu erweitern.

83.



Indem hierdurch der Inhalt des Satzes umfangreicher wird und wir zum Nachsatze es gerathen finden werden, nicht denselben zu nehmen, sondern wenn auch nicht neue Motive, so doch diese mindestens in entgegengesetzter Bewegung, etwa in der Verkehrung, so trennt sich der Stoff des Satzes auf solche Weise, dass wir das, was bisher Vordersatz war, jetzt ersten Theil und das, was Nachsatz, zweiten Theil nennen können.

Formen dieser Art, in denen ein Hauptgedanke zur Darstellung gelangt (mögen sie nun für Gesang bestimmt sein oder nicht) werden Liedformen genannt. Der Unterschied zwischen eintheiliger und zweitheiliger Liedform ist für jetzt noch gering. Jedenfalls fordert es der Bau eines zweitheiligen Liedes, mögen die Kunstmittel auch im Verfolge der Entwickelung erweitert werden, dass der erste Theil mit der Dominante, der zweite mit der Tonica abschliesse. Eine Ausnahme hiervon ist im Bereiche der Naturharmonie nicht denkbar. Die Wendung in die Dominante bleibt daher immer die natürlichste in jeder Art von Form. Hiernach ist die Anlage der zweitheiligen Liedform:

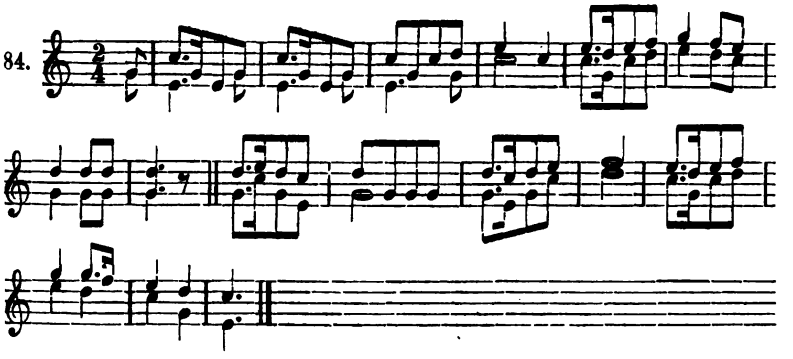



Von dem Theilschlusse ab erfolgt gewöhnlich die Wiederholung der

Digitized by Google

Theile (Reprise oder Replica) und schon deshalb, damit diese ihre gehörige Wirkung mache d. h. mit der Tonica neu einsetze, ist es rathsam, die Theilschlüsse einerseits in der D., andrerseits in der T. zu machen. Als Beleg hierzu diene das allbekannte Volkslied:

84.



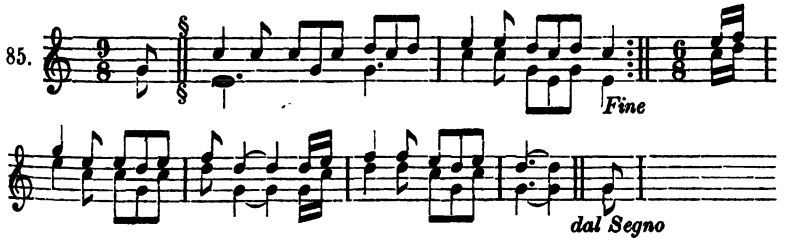
das den beschränkten Mitteln zu Liebe einige Abweichungen erfahren musste! Die Regel bewährt somit die Erfahrung vollkommen.

Wollten wir noch weiter gehen und dreitheilige Sätze aufstellen, so würde sich keine andre Anordnung finden lassen, als:

| I. Theil. | II. | III. |
|---|---|---|
| Ton. | Dom. | Ton. |

Freilich würde es kaum gelingen, die Armuth der Naturharmonie zu verdecken. Da der erste Theil wieder, wie anfänglich, in der T. abschliesst, so würde es der Ebenmässigkeit zu Liebe gerathen sein: ihn anstatt des dritten Theiles zu wiederholen:

85.



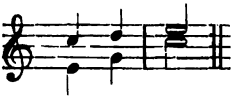

Diese Art der Dreitheiligkeit ist indessen nicht die allein denkbare. Es könnten die ersten beiden Theile auch ein für sich selbstständiges Ganze bilden, der dritte dagegen ein ganz Neues. Ein dritter Theil solcher Art kann auch in andrer Tonart gesetzt werden. Wie auf solche Weise eine andre Tonart für den erweiterten Stoff herbeigezogen wird, würden wir, falls wir noch mehr Theile wünschen, für zwei davon die Haupttonart, für andre zwei eine ihr nahe verwandte wählen müssen und zwar aus dem Grunde, um wenigstens von einer Seite Abwechselung zu erreichen, da dies von anderen Seiten unmöglich ist. So würde denn ein viertheiliges Stück ein zweimal-zweitheiliges u. s. f.

Digitized by Google

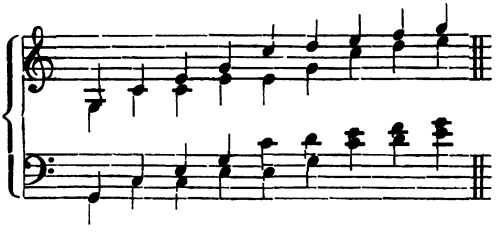
Bei Hörnern und Trompeten wird, so lange sie auf die Naturtöne beschränkt bleiben, statt der neuen Tonart gewöhnlich eine andre Stimmung der Instrumente angewendet, so dass, wenn die ersten Theile von Instrumenten in *C*, die anderen von solchen in *F* oder *G* ausgeführt worden wären. Die Naturharmonie aber wird dessenungeachtet stets in *C* geschrieben, von wo aus sie in den Partituren zu transponiren ist. Um sich hierin geschickt zu machen, ist es rathsam, alle bisher erfundenen Sätze sofort in anderen Tonarten durchzuspielen.

### Zweimal zweistimmiger Satz.

In der Art, wie wir die Naturharmonie angewendet haben, sprechen sich T. und D. nur in ihren wesentlichsten Tönen, keineswegs jedoch vollständig aus:

86. 

Hierbei muss es zwar einförmig, indessen doch urkräftig erscheinen, wenn nicht Töne hinzugethan werden, welche die Naturharmonie ausschliesst. Bis dieses geschieht, versuchen wir, wie es bei den ersten Satzbildungen mit der Tonleiter der Fall war, wenigstens das Klangwesen zu verstärken, indem wir die Stimmenzahl vermehren: und so zeigt sich zunächst wieder das, was wir Verdopplung genannt haben. Sie tritt deutlicher hervor, wenn der Satz (nicht in denselben, sondern) in verschiedenen Octaven erklingt:

87. 

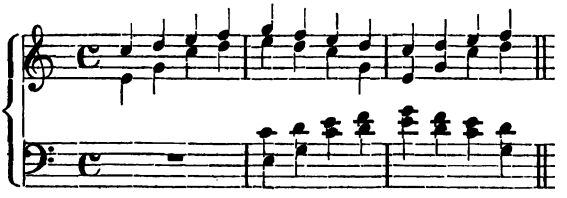
Denn die Stimmen der Naturharmonie halten gern paarweise zusammen. Eine dritte zu dem oberen Paare würde nur mühsam ihr Dasein gefristet haben. So werden in kräftiger Weise Hörner und Trompeten in Paaren (Bicinien) angewendet, wobei zu merken ist, dass, da die Hörner um acht Töne tiefer klingen, als sie gesetzt werden (musikalisch zu reden: im Sechszehnfuss-Tone stehen), sie mit den Trompeten in gleicher Tonhöhe d. h. unison geschrieben werden.

Freilich wird hierdurch noch immer nicht das gewonnen, was wir unter vierstimmigem Satze verstehen und eben darum konnten wir ihn mit Fug und Recht nur einen zweimalzwei-stimmigen Satz nennen. Inzwischen dürfte noch Folgendes daraus zu entwickeln sein.

Digitized by Google

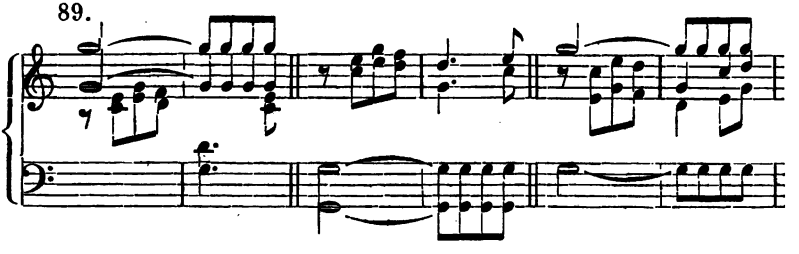
Die obige Bewegung, welche die grade (parallele) heisst, könnte, weil sie in jeder Hinsicht zu gleichartig erscheint, einer Bewegung in entgegengesetzter Richtung Platz machen, wenn anders die Tonsäulen richtig wechseln:

88.



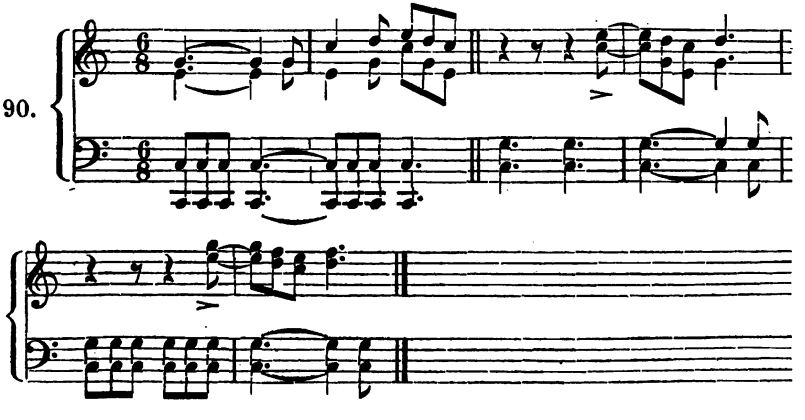
Dies ist Gegenbewegung. Noch könnte die Dominante, weil sie beiden Tonsäulen gemeinschaftlich ist, als bindendes Element aushalten d. h. sich als Binde- und Halteton erweisen:

89.



wodurch das entsteht, was Seitenbewegung genannt wird. Wie der Augenschein lehrt, so kann dies Halten in jeder Stimme stattfinden. Auch kann der Halteton rhythmisirt werden. Die dritte Stimme (von oben) enthält nur scheinbar neue Töne: im Grunde sind es die Naturtöne, acht Stufen tiefer gesetzt. Endlich lässt sich auch die Tonica, dieser gemeinschaftliche Urton der Naturtöne, als Halteton zu ihnen setzen, so dass endlich auch die Dominante, wie es ja in der Erscheinung der Naturharmonie liegt, sich über der T. aufbaut,

90.



Digitized by Google

wie dies in vielen Pastoral(Hirten)sätzen der Fall ist.

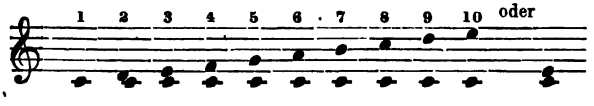
Die Naturharmonie nimmt somit in ihren zwar bescheidenen, doch urkräftigen Gestaltungen eine Stellung in der Kunst ein. Sie dient als natürliche Grundlage des Ausdruckes für das Volks-, Hirten-, Jäger- oder Kriegerleben, wenn gleich noch vielfach andre reichere Mittel für Vorstellungen dieser Art vorhanden sind.

Wichtiger indessen ist, dass von ihr aus die Begründung mancher Lehrsätze ausgeht, wie solches in der Folge der Entwickelung sich herausstellen wird. Daher haben wir nicht umsonst derselben Aufmerksamkeit zugewendet. Auf ihr gründet sich die Zweistimmigkeit, wenn gleich vorerst noch ohne vollen Besitz der Tonleiter. Wird die Zusammenstellung der Töne zu einander und über einander durch die Aufnahme der diatonischen und chromatischen Tonleiter mannigfacher, so tritt auch die Nothwendigkeit näher, die Abstände der Töne von einander zu bestimmen, mit und in denen sich der Musiker zu beschäftigen hat. Solche Abstände heissen Intervalle, die Lehre davon

### Intervallenlehre,

besser die Lehre von den Maassverhältnissen der Töne. Denn der Ausdruck Intervall kann genau genommen auf die Prime nicht angewendet werden, indem sie kein Intervall, wohl aber ein Maassverhältniss, nämlich das der Gleichheit bildet. Daher manche Musiker die Prime nicht als ein Intervall ansehen wollen. Von *c : c* bildet nämlich die gleiche oder erste Stufe, Prime; von *c : d* die zweite Stufe, Secunde; von *c : e* die dritte Stufe, Terz; von *c : f* die Quarte, *c : g* die Quinte; *c : a* die Sexte; *c : h* die Septime; *c : c* die Octave. Ueber die Octave hinweg die None, dann die Decime, die Undecime, Duodecime, Terzdecime u. s. f. Der letzteren Bezeichnung bedient man sich nur in gewissen Fällen. Für gewöhnlich sagt man statt Decime „Terz", bewusst, dass diese eine weiterabliegende, möglicher Weise durch mehre Octaven getrennte Terz sein kann; ferner die Undecime gleich der Quarte, die Duodecime gleich der Quinte u. s. f. Hier sehen wir die Intervalle vor uns:

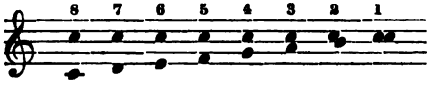
91.




Sie werden benannt nach dem auf dem Notenplane sichtbaren Stufen und zwar von unten nach oben, indem jedes harmonische Verhältniss von der tiefsten Stimme aus bestimmt wird. Grosse Intervalle sind es, welche wir hier sehen, also die grosse Secunde, Terz u. s. f., wobei genau auf die Anzahl der zwischen liegenden halben Tonstufen zu achten ist, im Gegensatze zu kleinen Intervallen, welche sich zeigen, sobald wir jene umkehren d. h. die untere Note zur oberen machen. Hiernach

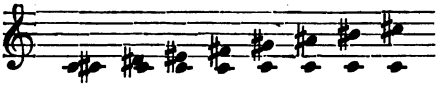
Digitized by Google

ist die Secunde in der Umkehrung eine Septime und zwar indem jene gross, ist diese klein u. s. f. Es ist ein einfaches Verfahren für das Erproben eines Verhältnisses, dass wir das minder weite Intervall mit der Umkehrung vergleichen. Stellt sich jenes als gross heraus, so ist das andre klein und stellt sich das minder weite als klein heraus, so ist das weitere gross. Die kleinen Intervalle sind:

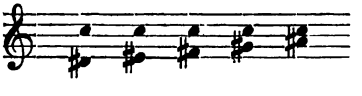
92. 


Wenn nun die Octave der umgekehrten Prime, die Quinte der Quarte, die Quarte der Quinte in der Umkehrung entsprechend ist, so fallen hier die Bezeichnungen „gross und klein“ in Eins zusammen. Um diesen Widerspruch zu heben, wendet man auf die gedachten drei Verhältnisse die Bezeichnung „rein“ an und sagt die reine Octave, die reine Quinte, die reine Quarte. Hier ist rein nicht im Gegensatz zu unrein zu verstehen, da die Vorstellung „unrein“ in der Musik nicht statthaft sein kann. Man möchte daher lieber sagen: die natürliche Octav, Quinte, Quarte, eine Bezeichnung, welche auf alle die in 91 gedachten Intervalle überhaupt angewendet worden ist. Natürlich heisst daher auch „ohne Anwendung von Vorzeichen“ mit einem Worte „leitereigen“ d. h. in einer Tonart auftretend.

Zu den angeführten Kategorien von Intervallen kommen noch folgende. Vermindert heisst ein Verhältniss, wenn es kleiner als klein, übermässig heisst es, wenn es grösser als gross ist. Intervalle der letzten Art entstehen, sobald wir von dem unveränderten Grundtone die Abstände durch das Kreuz erhöhen:

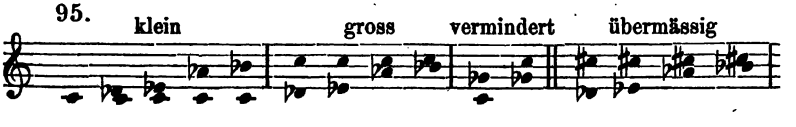
93. 

Kehren wir jedoch diese Verhältnisse um, so entstehen, wie oben bewiesen ist, verminderte Intervalle:

94. 

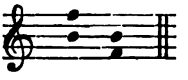
Indem nun durch das Be die Erniedrigung erreicht wird, so muss sich durch dessen Anwendung grade das umgekehrte Verhältniss herausstellen.

Folgende Intervalle sind

95. 

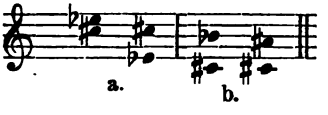

Digitized by Google

Sehr leicht lassen sich noch weiter Verhältnisse denken, für welche es Namen nicht giebt. Bei der Quinte und Quarte ist jedoch noch zu merken, dass, obgleich die Bezeichnung gross und klein nicht recht passend erscheint, (wie vorher erwiesen ist) und demgemäss nicht gesagt werden kann grösser als gross, kleiner als klein, dennoch die Ausdrücke vermindert und übermässig im Gebrauche sind. Für die (natürliche) verminderte Quinte

96. 

bedienen sich Einige der Bezeichnung: falsche Quinte (weil nichts darin vermindert ist), was indessen nicht im Gegensatz zu richtig zu verstehen wäre. In der Umkehrung ist diese falsche Quinte die übermässige Quarte. Wir erachten selbst, wie wenig logisch diese Bezeichnung ist. Doch wollen wir den mancherlei Streitereien darüber einfach dadurch begegnen, dass wir uns an den Gebrauch anschliessen. Namen sind überhaupt nur Hülfsmittel für die Verständigung und es ist im Grunde nicht nothwendig, dass sie überall zutreffen, falls man eben mit ihnen nur jenes Verständniss erreicht.

Die Uebung in den Maassverhältnissen ist unerlässlich, da der Musiker mit dem, womit er es fortwährend zu thun hat, durch und durch vertraut sein muss. Was sind dies:

97. 


für Intervalle? Um dies zu bestimmen, sehen wir einsweilen von den Vorzeichen ab. Bei a ist *c e* eine Terz, *c-es* wäre die kleine Terz, *cis-es* daher eine verminderte, weil sie noch kleiner ist, als die ebengenannte. In der Umkehrung dieses Verhältnisses sehen wir daher die übermässige Septime. Bei b ist *cis b* eine verminderte Septime. Warum? Enharmonisch ist dafür *cis-aïs* zu setzen und was ist dies für ein Intervall?

Diese und ähnliche Fragen sind dem Anfänger vorzulegen.

Digitized by Google

# Erste Abtheilung.

## Der Accord.

Nur die erste Tonsäule der Naturharmonie ist ein vollständiger Accord: Terz und Quinte vom Grundtone. Er enthält zwar mehr als drei Töne; indessen drei von diesen sind nur wesentlich verschieden, alle übrigen sind verdoppelt. Der Begriff des Accordes ist demnach: eine terzenweis übereinander gebaute Säule von Tönen: Terzenbau. Genauer sind die Maassverhältnisse, welche immer von dem Grundtone zu rechnen sind: grosse. *C e g* ist daher ein grosser oder harter *(dur)* Dreiklang *(Trias harmonica)*. Indem er die reine Quinte in sich schliesst, ist er der vollkommene Dreiklang. Die grosse Terz, welche den Dreiklang näher bestimmt, insofern sie ihn im Unterschiede von dem kleinen Dreiklang (d. h. dem mit kleiner Terz) erscheinen lässt, heisst der charakteristische Ton, wie überhaupt in jedem ferner zu entwickelnden Accorde derjenige Ton also heisst, welcher ihn wesentlich von anderen Harmonieen unterscheidet. Es ist bereits aus der Naturharmonie bekannt, dass die Terz in der Tonsäule nothwendiger ist, als die Quinte. Daher, wenn ein Intervall im Accorde entbehrt werden müsste, es noch eher diese, als die Terz sein könnte. Manche sehen die blosse Terz vom Grundtone nicht als Accord an; jedenfalls leuchtet die Unvollständigkeit einer derartigen Harmonie von selbst ein. So viel geht hieraus hervor, dass es unvollständige Accorde gebe. Dergleichen ist z. B. auch die zweite Tonsäule *g d f*. Indem sie aber durch die hinzugefügte Terz *h* zum Terzenbau vervollständigt wird, ist sie, gegen den Dreiklang gehalten, ein Vierklang, worüber unten mehr. Vorläufig merke man, dass durch Hinzufügung von Terzen neue Accorde entstehen, so dass es auch Fünfklänge u. s. f. geben kann.

## Die Begleitung.

Die Accorde dienen dazu, die Melodietöne zu begleiten, zu harmonisiren, und zwar können alle diejenigen Töne der Melodie, welche in einem Accorde vorkommen, mit demselben begleitet werden. Es kann



Digitized by Google

demnach zu den in *c e g* enthaltenen Tönen *c* und *e* und *g* der *C-dur* Accord gesetzt werden.

98.

Es versteht sich, dass hierbei noch andre Einflüsse walten, wie die Folge lehren wird. Ebenso ist die hier aufgestellte Ansicht von dem Zwecke der Harmonie nur eine im Sinne des Anfängers gegebene. Unzweifelhaft kann die Harmonie ja auch um ihrer selbst willen da sein. Zunächst ist sie ihm aber „Begleitung", und zwar will er mit ihr seine Melodie begleiten.

### Vierstimmig.

Wir sehen hier zu den Tönen des Accordes *c* und *e* und *g* den Accord in solcher Weise hinzutreten, dass sich zu den drei Tönen des Dreiklanges eine vierte Stimme, schlechtweg Melodie genannt, gesellt oder vielmehr, es ist gerade die, welche harmonisirt werden sollte. Sie heisst Sopran(Discant)stimme. Ihr entgegen steht die unterste oder Bassstimme. Beide heissen auch die Aussenstimmen. In der Mitte zwischen diesen liegen die Mittelstimmen, von denen die tiefere der Tenor, die höhere der Alt ist.

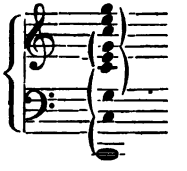
Der Grund daher, aus welchem wir die Vierstimmigkeit vor jeder anderen Mehrheit der Stimmen wählen, ist zunächst ein ganz äusserlicher: weil wir vier Stimmen vorfinden. Ueberdies sehen wir ihre Begründung in dem geschlechtlichen Unterschiede zwischen den Frauen-(oder Knaben)stimmen, dies sind Sopran und Alt einerseits und den Männerstimmen, dies sind Tenor und Bass andrerseits: so dass, wenn es auch noch Abarten z. B. Mezzo's geben kann, wesentlich doch jede Stimme, sie mag Namen haben, wie sie wolle, zu den vier Spielarten gerechnet wird. Soll achtstimmig gesetzt werden, so sind zwei Soprane, zwei Alte u. s. f. zu wählen. Neben diesem ganz natürlichen Grunde für die Vierstimmigkeit erwachsen wichtigere Begründungen aus der Sache selbst. Denn es müssen doch wohl innere Gründe walten, dass z. B. bei dem Männerchor überwiegend vierstimmig gesetzt wird, da wir ihn nach der natürlichen Verschiedenheit der Stimmen sonst nur zweistimmig finden würden.

### Die Verdopplung.

Soll nun mit dem Dreiklange, welcher drei Klänge hat, vierstimmig gesetzt werden, so muss eine Stimme durch Verdopplung eines Klanges gewonnen werden. Dies ist oben bereits geschehen. In dem

Digitized by Google

ersten und letzten Accorde sehen wir den Grundton, im zweiten die Terz, im dritten die Quinte zweimal oder verdoppelt. Es ist indessen durchaus nicht gleichgültig, welcher von den drei Tönen, ob Grundton, ob Terz oder Quinte verdoppelt wird, da die Klangwirkung durch die Verdopplung eine erheblich andre wird. Denn es ist jeder Accord, in welchem der Grundton verdoppelt wird, von grösserer Kraft, ich möchte sagen von Ursprünglichkeit, als wenn Quinte oder Terz verdoppelt werden. Wenn wir in der Naturharmonie

99. 


*c* den Grundton viermal vorfinden, nächstdem die Quinte dreimal, die Terz aber nur zweimal, so schliesst dies die Verdopplung der Terz keinesweges aus, bestätigt es jedoch als naturgemäss, dass der Grundton am meisten, nächstdem die Quinte, am wenigsten die Terz verdoppelt werden kann. Es ist daher nicht genau, wenn der Anfänger auf die Frage, wie der Accord heisse, antwortet: *c e g c*, weil dieser, wenn auch seltner, doch auch *c e g g* oder *c e g e* heissen kann. Man gewöhne sich zu sagen: *ceg* und überlasse dem einzelnen Falle die für ihn geeignete Verdopplung. Es ist also überall nur nöthig, die wesentlichen, nicht aber die zufällig verdoppelten Töne eines Accordes zu nennen.

So sehen wir denn eins der wichtigsten Gesetze sich aus der Naturharmonie begründen. Wenn wir häufig hören müssen, dass die Terz deswegen nicht verdoppelt werde, weil sie zu sehr herausschreit, so ist dies, zugegeben, dass sie etwas Vordringendes hat, doch nicht wissenschaftlich. Wie aber, wenn sie nun einmal wirklich verdoppelt werden muss? Dieser Fall wird eintreten.

Vermöge der Verdopplung des Grundtones heisst nun der Accord:

100.

und zwar tritt er hier in verschiedenen Lagen auf.

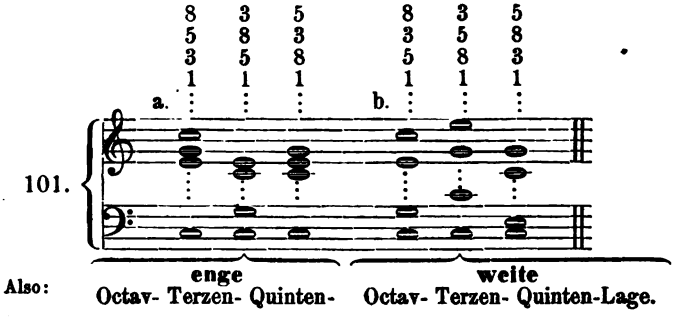
## Lage des Accordes.

Folgen nämlich die drei Oberstimmen so nach einander, dass kein Ton des Accordes zwischen dieselben treten kann, so ist dies die enge Lage. So sehen wir bei a. die enge Octav-, die enge Terz-(Decimen), die enge Quinten-(Duodecimen)Lage vor uns. Die weite Lage entsteht

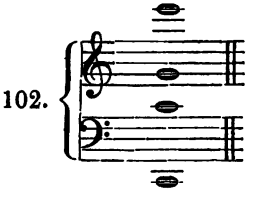


Digitized by Google

dadurch, dass die Stimmen auseinandergelegt und namentlich die beiden Mittelstimmen vertauscht werden. Wir sehen sie bei b. Leicht ergeben sich die Lagen aus der Combination der Ziffern, wenn 1 = den Grundton, 3 = die Terz, 5 = die Quinte und 8 = die Octav bedeutet:




Mehr als die hier angeführten Lagen sind (in dem Dreiklange) nicht möglich, wobei zu merken, dass der Bass die Stellung des Grundtones nicht verlassen hat und darf, wenn dies nicht ganz andere Gestaltungen zur Folge haben soll. Werden die Intervalle noch mehr zerstreut, so entsteht daher, wenigstens in der Anschauung des Accordes, keine Aenderung:




Dies ist und bleibt die Terzenlage; denn obschon zwischen *c* und *e* über vier Octaven liegen, so umfassen sie doch immer nur eine Terz, aber eine sehr weite oder zerstreute. Demnach steht also in 101 die erste Aufstellung des Dreiklanges in der engen Octavlage, wenngleich *c* in anderen Octaven.

Da von der Lage des Accordes seine Klangwirkung abhängig ist, so ist es rathsam, sich darin zu üben und sich mit den Fragen zu beschäftigen, in welcher Stimme jetzt die Terz, die Quinte u. s. f. befindlich ist und dies in allen üblichen Tonarten.

## Der Schlussaccord.

Wenn, wie in der Naturharmonie erwiesen wurde, mit der Tonica zu schliessen ist, so heisst derjenige Schluss, in welchem die Oberstimme den verdoppelten Grundton hat: der vollkommene. Alle übrigen Arten, in der Quinte oder in der Terz zu schliessen, heissen unvollkommene Schlüsse. Fehlt die Quint oder Terz, so ist der Schluss un-

Digitized by Google

vollständig. Die neuere Kunst liebt es nicht mehr in der blossen Quinte zu schliessen. Sie entbehrt lieber dieser, als der Terz. Offenbar geht sie hierbei von anderen Grundsätzen aus, als eine ältere Anschauung des Tonwesens.

### Die Consonanz.

Die ältere Anschauung rechtete nicht nach der Wirkung, welche die Intervallenverbindung auf das Ohr macht. Offenbar macht die blosse Quinte einen unbestimmteren Eindruck, als die Terz, welche das Tongeschlecht mitandeutet, und zu der Darstellung der Tonica weit nothwendiger erscheint, als die Quinte. Sondern die ältere Auffassung stellte die einfachsten akustischen Verhältnisse 1:2, 2:3, 3:4 u. s. f. als durchaus consonirende oben an. Je mehr sich die Verhältnisse von der Einfachheit entfernen, desto mehr Dissonanz, wobei aber ja nicht Consonanz als Wohllaut, Dissonanz als Uebellaut zu nehmen ist. Da die Octav, die Quinte und nächst ihr auch deren Umkehrung die Quarte als vollkommene Consonanzen, dagegen die Terz und deren Umkehrung, die Sexte, als unvollkommene Consonanzen galten, so musste in folgerechter Weise die Quinte als vollkommene Consonanz vorzuziehen, die Terz jedoch als unvollkommene Consonanz zurückzustellen sein. Daher finden wir in älteren Musikwerken nicht ganz selten den Schluss ohne Terz mit blosser Quinte oder auch in der Moll-Tonart auf Einmal den Durdreiklang u. A.

Dass hierbei manche Widersprüche entstanden, indem namentlich die Quarte, welche als umgekehrte Quinte eine vollkommene Consonanz hätte sein müssen, sich bald consonirend, bald dissonirend finden lassen musste, sei hier nur obenhin erwähnt, andrer Orten mehr darüber. So viel ist gewiss, dass ein Componist, welcher heutzutage in der blossen Quinte abschliessen wollte, als Sonderling gelten würde. Eher noch ist es möglich, nur in dem Grundtone zu enden, würde er auch drei oder vier Mal vervielfältigt oder, wie man ungenau sagt, verdoppelt. Wenn dem nun aber auch so ist, so werden dennoch weder wir, noch Andere die Begriffe: Con- und Dissonanz übergehen können, wenn wir die Lehre auch nicht hierauf mehr, sondern auf dem Terzenbau der Accorde gründen. Marx, der dagegen ist, indem deren Theorie, abgesehen von den Widersprüchen, nicht so rasch zum Ziele führt, kommt gleichwohl öfter in die Lage, sie anwenden zu müssen. So ist es aber mit alle dem, dessen die Geschichte zu ihrer Entwickelung bedurfte. Man kann es nicht los werden!

### Die Cadenzen.

Dass ein Tonwerk schwerlich in einem einzigen Accorde bestehen kann, braucht kaum ausgesprochen zu werden. So wenig, wie ein Ton oder einige, sondern erst die ganze Tonleiter in melodischer Hinsicht eine genügende Vorstellung der Tonart zu geben vermögen, so ist auch

Digitized by Google

in harmonischer Beziehung mehr als ein Accord nothwendig, um ein fassliches Bild der Tonart zu gewähren. Auch hierzu bewährt sich die Tonleiter, indem sie sich fähig zeigt, mit ihren Tönen Accorde zu bilden, welche dem harmonischen Bedürfnisse genügen. Dies letztere besteht mindestens in einem genügenden Schlusse oder der Cadenz (Tonfall). Je mehr Töne aus der Tonleiter aber zu den den Schluss bildenden Harmonieen hinzugenommen werden, desto genügender, erschöpfender wird der Schluss werden. Seit den ältesten Zeiten sind folgende Schlüsse bekannt:

1. die ganze Cadenz oder der authentische Schluss, welcher besteht aus der Verbindung der Tonica mit der Dominante;

2. die halbe Cadenz oder der plagalische, schlechtweg auch Kirchen-Schluss genannt, welcher besteht aus der Verbindung der Tonica mit der Unter-Dominante;

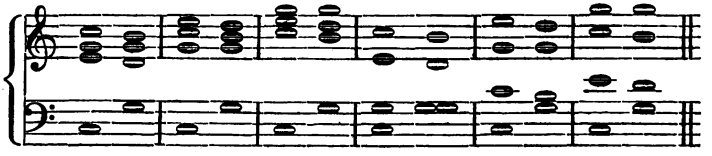
3. die zusammengesetze Cadenz, welche besteht aus der Verbindung der Tonica mit beiden Dominanten.

Ehe wir dies näher ausführen, haben wir zu reden über die

## Verbindung der Accorde überhaupt.

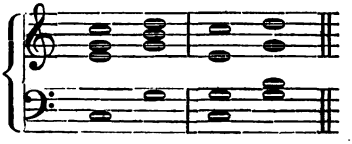
Die Verbindung der Accorde geschieht so einfach und wenig umständlich als möglich, dies ist eine natürliche Forderung. Wenn also in zwei zu verbindenden Harmonieen ein gemeinschaftlicher oder Binde-Ton zu finden ist, so bleibt er, wo möglich, in einer und derselben Stimme liegen. Uebrigens geht jede andre Stimme in die ihr zunächst liegende Stufe der Harmonie. Es ist daher, da in den Accorden der Tonica und Dominante *g* Bindeton ist, zu setzen:

103.



Dies ist jedenfalls das Zunächstliegende. Doch giebt es Fälle, in welchen anders verfahren werden muss. Z. B. steigt die Oberstimme mit *c d*, so entsteht, da nun alle Stimmen springen, eine minder ruhige Führung der Stimmen:

104.

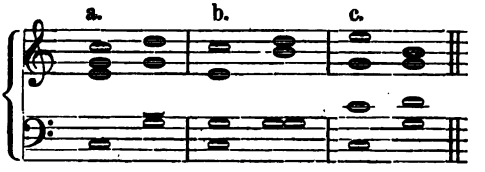


Sollte aber dennoch das *g* in einer und derselben Stimme verbleiben, so hätte die dritte von *e* nach *h*, also aus der Terz des einen Accordes in

Digitized by Google

die Terz des anderen Accordes (also aus der engen Lage in die weite und bezüglich umgekehrt) springen müssen:

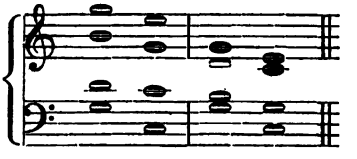
105.




was in der Mittelstimme und als Quartensprung (bei a) noch erträglicher befunden werden dürfte, denn als Oberstimme (bei c) oder gar als Quintensprung (bei b).

Ein anderer von der Hauptregel abweichender Fall ist:

106.



Gehen wir in 103 in die Tonica zurück, so bilden die auf solche Weise zusammengestellten Accorde den von uns zuerst angeführten Hauptschluss oder die ganze Cadenz: T. D. T. In ihm werden folgende Töne der Tonleiter und Tonart verbraucht

*C e g*
*G h d*

Der zweite Schluss entbehrt zwar der Dominante, weshalb er auch nicht ganze Cadenz heissen kann, stellt aber an die Stelle derselben einen Accord auf, welcher ebenfalls durch einen gemeinschaftlichen Ton, nämlich *c*, in nahe Beziehung zu der Tonica tritt. Dieser Accord *f a c* verhält sich zu *c e g*, wie *c e g* zu *g h d*.

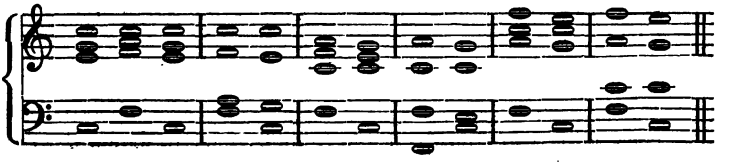
*G h d*
*C e g*
*F a c*

Er führt den Namen: Sub- (Unter) Dominante und so hat nun auch dieser Schluss seine Dominante. Es ist dies ein alter in der Kirchenmusik häufiger Schluss, daher bis auf den heutigen Tag Kirchenschluss genannt: T. S. T. In ihm werden die Töne

*C e g*
*F a c*

verwendet.

107.



Digitized by Google

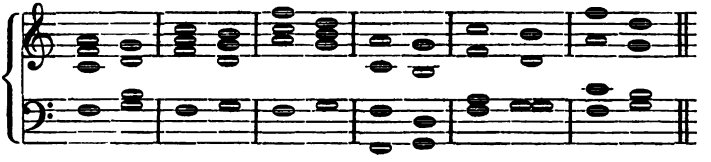
Die dritte Art zu schliessen, ist nun endlich die, bei welcher beide Dominanten nach einander auftreten. Es ist die zusammengesetzte Cadenz: T. S. D. T. In ihr werden sämmtliche Töne der Tonart verbraucht:

*G h d*
*C e g*
*F a c*

Deshalb ist sie, wie sich von selbst versteht, der festeste Schluss.

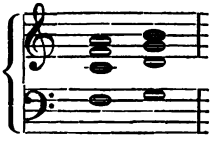
Hierbei geht die Subdominante der Dominante voran. Da beide Harmonieen keinen Bindeton haben, so muss auf sie angewendet werden, was in solchem Falle Regel ist, nämlich dass sie in Gegenbewegung geführt werden. Diese Art der Zusammenstellung tritt ein, wenn der Bass eine Stufe steigt oder fällt und wir wollen uns in Beziehung auf sie des Ausdruckes bedienen: Dreiklänge auf Tonstufen:

108.



Würde statt Gegenbewegung die grade (parallele) angewendet

109.



so würden hierdurch alle jene Uebelstände hervorgerufen werden, welche als

Fehler in der Fortschreitung

der Stimmen gelten:

1. **Octaven.**

Erstens würde der Alt fehlerhafte Octaven gegen den Bass machen. Dass Stimmen solcher Fortschreitung nicht zwei verschiedene, sondern im Grunde nur eine einzige sind, ist bereits oben nachgewiesen. Wir nannten das: Unisono (Einklang). Da der Satz vierstimmig sein sollte, so dürfen die Stimmen nicht gleichlauten. Am leichtesten für den Anfänger ist es, wenn er sich, um die Octaven aufzusuchen, sämmtliche Stimmen in Buchstaben niederschreibt. Heissen zwei von ihnen gleich, so sind dies fehlerhafte z. B.

*a h*
*f g*
*c d*
*f g*

Abgesehen hiervon sind der Fälle freilich viele, in denen der Componist

Digitized by Google

absichtlich die Stimmen verdoppelt. Aldann verzichtet er darauf, dass diese für zwei gelten, da sie in eine zusammenfallen.

### 2. Quinten.

Zweitens würde der Tenor gegen den Bass fehlerhafte Quinten machen. Denn obschon die Quinte im Accordwesen nothwendig ist, (wovon S. 35 gesprochen worden) so dürfen doch nicht zwei Quinten in grader Bewegung d. h. auf verschiedenen Stufen des Basses aufeinander folgen. Es entsteht dadurch die sogenannte fehlerhafte Quintenfolge oder der Quintenparallelismus. Zu dem, was am angeführten Orte hierüber gesagt worden ist, fügen wir noch kürzlich dies hinzu. Es ist ein Anderes, ob wir zu der Quinte, als Consonanz, noch die Terz setzen, wie dies in der weiter entwickelten Kunst gegen ihre Anfänge der Fall wurde. Dort war nur die vollkommene Consonanz als natürliche Tonhöhe der Stimmgattungen, Tenor gegen Bass, Sopran gegen Alt, mithin ohne das Bewusstsein und ohne Umfassen der Tonart hingesetzt worden. Mit der Terz aber ist dieser bestimmte der Tonart angehörende Accord gemeint. Dies tritt in dem Maasse hervor, als Accorde, welche einerlei Tonart angehören, aufeinander folgen. Sie bestimmen diese. Alsdann sind die Stimmen der Tonart unterworfen und es kann nicht mehr eine jede in ihrer natürlichen Tonhöhe singen, sondern muss sich dem Gesetz der Harmonie fügen. So deutet nun *f a c* zunächst auf *Fdur*, *g h d* auf *Gdur* u. s. w. Würden diese Accorde, als Vertreter ihrer Tonarten beide ohne Vermittelung der dazwischen liegenden Tonart: *Cdur* hingestellt, so würde eben ein harmonischer Sprung geschehen. Die dann ausbleibende Vermittelung ist in der That nur dadurch zu vergüten, dass weil die Harmonieen keinen Bindeton haben, sie gegeneinander treten müssen. In solchem Falle kann beiläufig nur in uneigentlichem Sinne von Verbindung die Rede sein, da sie im Grunde nicht vorhanden ist. Es scheint demnach, als könne für allgemeine Regel aller Accordzusammenstellung gelten:

Zwei Accorde dürfen nicht in gleicher Lage d. h. im Parallelismus fortschreiten.

Denn in Wahrheit sind nicht blos die Octaven- und Quintenfolgen, sondern selbst auch die parallele Terzenfolgen im vierstimmigen Satze stets für bedenklich erachtet worden.

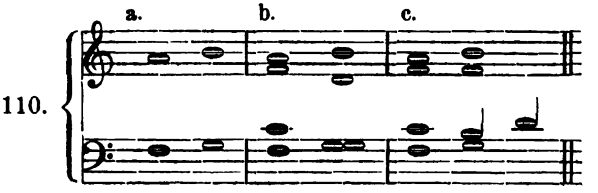
Fassen wir das Gesetz über die Zusammenstellung der Dreiklänge noch einmal kurz zusammen, so besteht es wesentlich in Folgendem:

1. Dreiklänge können durch Bindetöne verbunden sein. Dies ist der Fall, wenn der Bass mehr als eine Stufe fortschreitet. In der Regel wird der Bindeton in einer und derselben Stimme beibehalten.

2. Dreiklänge können keine Verbindung haben. Dies ist der Fall, wo der Bass eine Stufe steigt oder fällt. Alsdann müssen sie in Gegenbewegung zu einander treten.

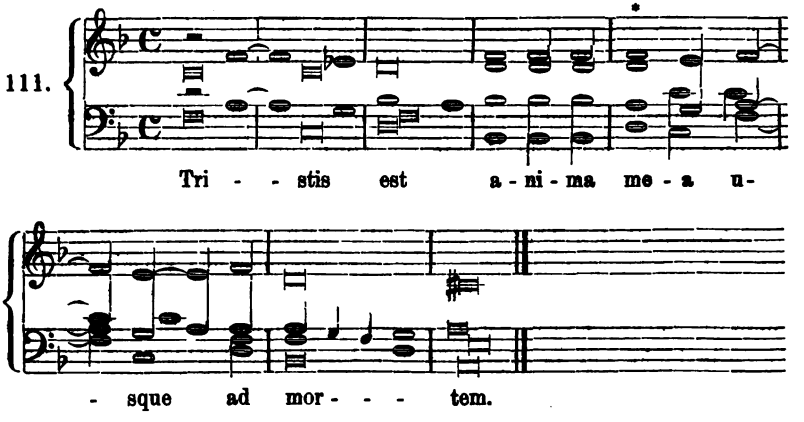
Digitized by Google

Wie nun aber, wenn Gegenbewegung nicht möglich ist? Dieser Fall tritt ein, sobald die Melodie gegeben ist, z. B. bei der stufenweis steigenden Tonleiter.




Bei a ist es unmöglich, die Stimmen entgegen zuführen.

Alsdann mögen, wie es bei den besten Meistern geschieht, und wir bei b sehen, wenigstens die Mittelstimmen in Gegenbewegung geführt werden. So beliebten schon die ältesten Italiener bei grader Bewegung der Aussenstimmen (den verdeckten Quinten zum Trotz) die Mittelstimmen in Gegenbewegung zu führen z. B. Palestrina. (1524—94).

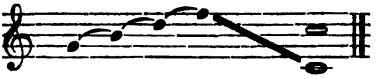



Wenn Marx eine vorläufige Abhülfe der fehlerhaften Fortschreitungen, wie sie 110 c mitgetheilt wird, vorschlägt, so spricht hiergegen Mehrerlei. Es ist vor Allem gemacht und (wie aus b hervorgeht) nicht begründet, dass auf solche zufällige Art dem Anfänger der Septimen Accord aufgeredet wird. Nimmt er ihn aber an, so ist es nicht recht, dass er die Verdoppelung der Terz *h* lernt, welche unstatthaft ist und schwerlich irgendwo vorkommt. Dies muss er nachher wieder verlernen und das ist übel. Uebrigens können wir ja auch ohne Septimen-Accord schliessen wollen. Dieser ist nicht absolut nothwendig, wenn auch die beste Besiegelung des Schlusses. Und desshalb werde er auf folgende Art dargethan.

Digitized by Google

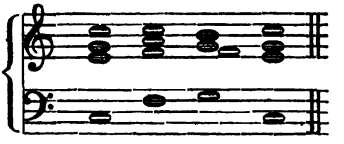
## Der Septimen-Accord.

Die zusammengesetzte Cadenz besteht aus T. S. D. T. Wenn hier nach der Dominante die Tonica folgt, so hindert nichts, von jener nach der Subdominante oder anderswohin zu gehen. Um den Schluss in die Tonica fest oder nothwendig zu machen, fügen wir zu *g h d* noch das *f* aus der zweiten Tonsäule der Naturharmonie, nämlich die Septime vom Grundton. Diese ist die weiteste Spannung innerhalb der Tonleiter, die klingt. Es ist gleichsam der Bogen des Schützen, der abgespannt werden soll; das Bewegtsein, das dem Schlusse, soll er wirken, vorangehen muss (S. 37):

112. 

Es erwächst hierdurch ein Accord von vier verschiedenen Klängen. Merken wir, dass die über den Dreiklang tretende Terz die kleine Septime des Grundtones ist. Sie bildet das Unterscheidungsmerkmal von dem Dreiklang, ist daher der charakteristische Ton. (S. 49). Terzenbau ist auch dieser Accord, er hat aber eine Terz mehr als der Dreiklang. Und desshalb heisst er: Vierklang. Der Septimen-Accord hat, wie die älteren Theoretiker sagen, seinen Sitz auf der Dominante. Daher es irrthümlich ist, denselben von *C* auf *c* selbst, statt auf *g* zu führen. Denn da er zu *c* gehören d. h. nach *C* gehen soll, so kann er nicht *c e g b* heissen, da *b* in *C* nicht vorkommt, überhaupt auch der Dominanten-Accord unmöglich auf der Tonica gebaut sein kann. Wollen wir also den Dominant-Septimen-Accord einer Tonart suchen, so müssen wir vor allen Dingen die Dominante selbst wissen und dann auf ihr weiterbauen.

Die Schlusscadenz stellt sich nun so dar:

113. 

Freilich entbehrt hier der Septimenaccord sofort der Quinte. Es ist aber bereits bei den Dreiklängen nachgewiesen, dass, wenn einmal ein Intervall fehlen muss, dieses am ehesten die Quinte sein könne.

## Die Auflösung.

Wenn nun zu dem Dreiklange die Septime gefügt wird, so muss die Fortführung des Septimen-Accordes in die Tonica erfolgen. Und dies ist eben der Grund, weshalb er für die Cadenz das geeignetste Mittel ist. Von einem Accorde, welcher nothwendiger Weise weiter-

Digitized by Google

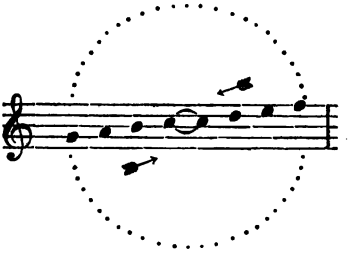
geführt werden muss, sagt man (wie bereits S. 37 angedeutet wurde:) er wird aufgelöst oder er löst sich auf.

Jeder Vierklang wird aufgelöst. Dass der Auflösung bedürftige Intervall hiess in der älteren Lehranschauung: Dissonanz, es ist also zunächst die Septime oder deren Umkehrung Dissonanz und der Accord ein dissonirender (nicht: übelklingender!) Hiergegen lässt sich sagen: Accorde sind entweder: sich bewegende, oder ruhende. Da mithin nur der tonische Dreiklang der Weiterführung nicht bedürftig ist, muss jeder andre, also z. B. auch der Ober- und Unterdominanten-Accord weiter geführt werden. Man sagt daher auch wohl von ihnen, dass sie sich auflösen, wenn sie weitergehen, namentlich von dem Dreiklange der Dominante, obschon keine Dissonanz darin ist.

Fragen wir nun: wie der Septimen-Accord aufgelöst oder weitergeführt wird?

Wir haben uns auf die Antwort bereits mehrfach vorbereitet. Wir sahen, wie die Tetrachorde in ihren Endpunkten die äussersten Grenzen des Septimen-Accordes enthielten und diese sich auf die Tonica, wie in einen Brennpunkt, zurückbezogen.

114.



Die nächste Beziehung zu *c* haben die Töne *h* und *d*, daher gehen sie dahinein, wiewohl wir merken, dass *d* auch nach *e* gehen kann. Ebenso verlangen auch *g* und *f* nach *c*, könnten also nach *c* gehen; *f* namentlich dann, wenn es durch *d* nach *c* schreitet. Wenn nun aber alle vier Klänge nach der Tonica gehen wollten, so wäre diese übel und harmonisch zu arm vertreten: *f* mag daher, wie in 66, nach *e* in den nächstliegenden Ton der Tonica fortschreiten. Hieraus dürfen wir indessen nicht für *g* den Schluss ziehen, als könne sich gleichfalls in die nächste Stufe aufwärts bewegen, wennschon dies bei den Trugschlüssen (wovon weiter unten) der Fall ist, sondern es schreitet, um die zum Schliessen nothwendige Tonica zu erreichen, in deren Grundton *c*.

Kurzgefasst heisst die Regel: die Dominante *g* geht in die Tonica *c*. Die Terz *h* steigt eine Stufe. Die Quinte *d* kann um eine Stufe steigen oder fallen. Die Septime *f* eine Stufe abwärts.

Indem so der Septimen-Accord stets in die Tonica leitet, hat man

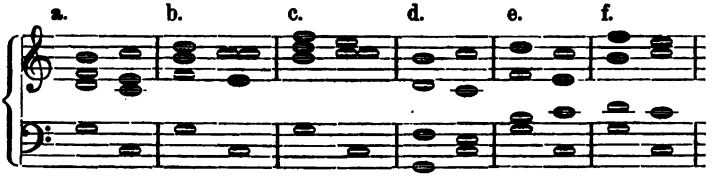
Digitized by Google

ihn auch Leitaccord und die Terz in ihm vorzugsweise Leiteton genannt, Bezeichnungen, welche wir beibehalten und zu seiner Zeit begründen wollen.

### Ausnahmen in der Auflösung.

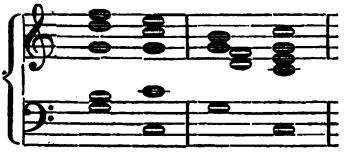
Die regelmässige Auflösung des Septimen-Accordes ist für alle Lagen:

115.




Ueberall vermissen wir in dem tonischen Dreiklange die Quinte. Es würde also in der normalen Art zu schliessen, ein empfindlicher Uebelstand entstehen, wenn wir uns nicht zu Ausnahmen in der Auflösung verstehen wollten. Es wäre aber unlogisch, wenn wir (wie Schilling) auf einmal den Septimen-Accord fünfstimmig machen wollten:

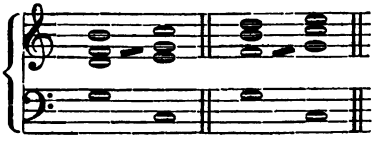
116.



da es bis jetzt noch nicht erfunden ist, dass eine Stimme zwei Töne auf einmal singen kann. Der Anfänger darf nicht, wie Pianisten, beliebig mehr Töne greifen, sondern muss sich stets streng an die vier Singestimmen halten (anders ist es, wenn von Hause aus fünfstimmig geschrieben wird).

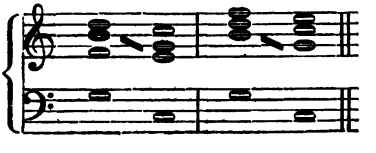
Was zunächst die Septime betrifft, so mag sie, wenn sie in einer Mittelstimme (bei a) und der Accord nicht in zu weiter Lage liegt (bei d), aufwärts gehen. Alsdann geht die Quinte gemeinschaftlich mit ihr aufwärts

117.



Der Leitton dagegen kann in die Quinte hinabgleiten, (bei b, c) besonders in nicht zu weiter Lage (e und f)

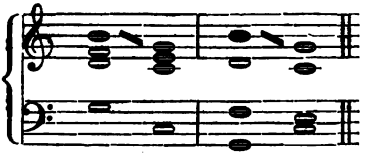
118.



Digitized by Google

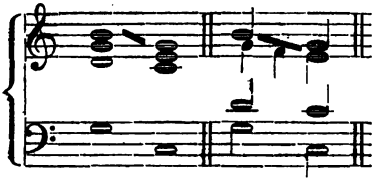
Ausnahmen solcher Art liegen in dem Ermessen, in dem Geschmacke jedes Componisten. Manche machen sich ein Gewissen daraus, es zu unterlassen, dass der Leitton hinunterschreite. Doch erscheint es gewagter, die Septime, wenn sie in der Oberstimme liegt, steigen zu lassen (mindestens in dem Stammaccord, wovon weiter unten). Dass aber der Leitton in der Oberstimme abwärts geht, ist nicht unerhört, und kommt schon bei Seb. Bach vor:

119.



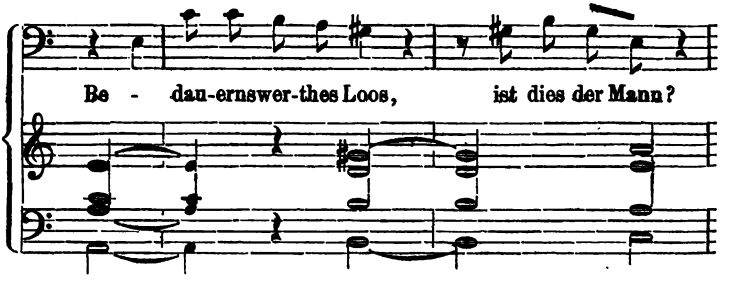
wozu wir bedenken müssen, dass der Vierklang im Grunde nur eine Steigerung (Potenz) des Dreiklanges ist, bei diesem aber eine Führung der Art möglich, wenn auch nicht normal, ist. Sie findet sich bereits bei Händel und haben sie die Franzosen, Auber und Andere neuerdings vielfach angewendet:

120.



So z. B. führt Händel im „Samson" die Terz in einer Frageform zurück:

121.

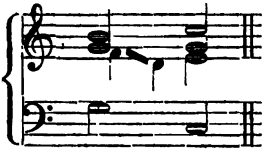



### Die nachschlagenden Intervalle.

Wir ersehen, wie 120 die Septime noch nachträglich auftritt. Dergleichen Ergänzungen des Accordes beleben den Rhythmus, ausserdem, dass sie vervollständigen. Sie heissen „nachschlagende Intervalle." So konnte nun in dem Schlusse 113 die Quinte nachschlagen:

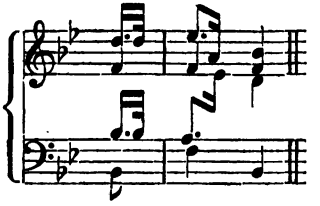
Digitized by Google

122.



oder es konnte eine Bewegung aus der Quinte in die Septime vor sich gehen, wie überhaupt ein jeder Ton des Septimen-Accordes beliebig in den andern schreiten kann; der letzte übernimmt dann die Auflösung z. B. Mozart „Don Juan-" Quartett:

123.



Es treten mitunter hierbei Freiheiten eigenthümlicher Art ein, indem die Septime die Auflösung scheinbar schuldig bleibt

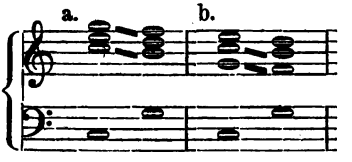
124.

doch nur eben scheinbar, indem die Hauptbedingung erfüllt wird, dass der Dominantenaccord in die Tonica geht. So bestätigt es sich denn, dass nicht die Septime allein die Bestimmung der Auflösung hat, sondern vielmehr jedes Intervall des Dominantenaccordes.

## Gemischte Quinten.

Wenn dem Septimen-Accorde die Tonica vorangeht:

125.




so erscheint die hier angedeutete Quintenfolge nicht bedenklich. Die erste Quinte ist rein, die folgende vermindert. Sollte die letztere rein sein, so hätte sie entweder *h fis* oder *b f* heissen müssen. Quinten solcher ungleichen Verhältnisse heissen „gemischte Quinten". Sie haben abwärts nicht das mindeste Bedenken, kommen auch wohl aufwärts, wenn schon seltner (und mehr in Umkehrungs-Accorden) vor. Die aus der Umkehrung der Quinten entstehenden Quarten (bei b) sind durchaus unbedenklich.

Digitized by Google

## Die Vorbereitung der Septime.

In dem, was über den Septimen-Accord bisher gesagt worden ist, haben wir uns stets nur um die Folge desselben oder um dessen Auflösung bekümmert, ohne nach dem zu fragen, was ihm vorangehe. Es ist dies aber eine Frage, welche den älteren Theoretikern von nicht geringer Sorge gewesen ist. Sie verlangten nämlich, dass die Septime schon ein Intervall des vorangehenden Accordes sein solle und nannten dies die Vorbereitung derselben. Wurde die letztere unterlassen, so trat natürlich die Septime unvorbereitet, oder, wie man sich ausdrückt, frei ein — und dies war ein Vorwurf.

Hierüber ist dies zu sagen, dass überhaupt eine jede Accordverbindung, worin gemeinschaftliche Töne enthalten sind, eine ruhigere, minder überraschende Wirkung macht, wie sich dies bei den Dreiklängen ergeben hat. Wenn die Septime nun, als Dissonanz, vorbereitet wird, so tritt auch sie milder ein, indem sie sich an einen Ton des vorigen Accordes gleichsam anlehnt. Es würde von Interresse sein, zu verfolgen, wie dennoch allmählig der freie Eintritt der Dissonanz aufgekommen ist, (man sagt seit Monteverde) so dass wir jetzt Stücke sogar mit dem Septimen-Accord (und mit noch herberen Harmonieen) beginnen sehen, z. B. die erste Symphonie von Beethoven. Die Theoristen haben sich lange Zeit mit solchem Widerspruch gegen ihre Gesetze in der Art abgefunden, dass sie einen strengen und freien Styl unterschieden. In dem letzteren sollte dann mehr von der Strenge des Gesetzes abgelassen werden. Hierbei drängt sich unwillkührlich die Frage auf, ob das Ohr zu verschiedenen Zeiten ein andres gewesen ist oder sein kann? Da die Neuzeit freie Eintritte mehr hat und gestattet, ist das Ohr nun besser oder schlechter geworden? Oder sind nicht vielmehr die geistigen Anlässe andre, reichere, nicht mehr beschränkt blos auf den Dienst der Kirche, auf welchen diese, wie jede andere Kunst, zunächst und Jahrhunderte lang angewiesen war. So viel ist und bleibt jedoch wahr, dass der instrumentale Satz grösserer Ungebundenheit preisgegeben werden kann, als der vocale. Denn während dort jedes Intervall, es mag bedenklich sein oder nicht, nur gegriffen zu werden braucht, so muss es in der Vocalmusik erst geschaffen werden. Solches „Wiederschaffen", gemeinlich Treffen genannt, setzt voraus, dass das Intervall, welches wir niederschreiben, vorstellbar sei. Wie wichtig daher, dass der Componist das, was er setzt, selbst zuvor gesungen habe! Auch für die mehrvermögende Instrumental-Musik wird er dankbarer schreiben, je gesangvoller er schreibt. Und dies eben sind jene Rücksichten, welche die älteren Lehrer der Harmonie erfüllt wissen wollten, und welche bleiben werden, so lange man Musik macht.

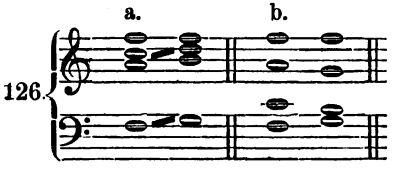
So kann nun ein jeder Accord, in welchem die Septime ein Intervall bildet, für diese selbst vorbereitend sein, selbst, wenn das vorbereitende Intervall in einer anderen Stimme (ja in einer anderen

Digitized by Google

Octav) liegt, als in der, welche die Septime hat. Es werden aber diejenigen Accorde den ersten Anspruch haben, welche in einer und derselben Tonart liegen. Für jetzt ist dies der Unterdominanten-Accord, weiterhin auch dessen Parallele. Weniger nahe liegen Accorde fremder Tonarten z. B. in C-dur: *b d f* oder *as des f*.

### Verbindung beider Dominanten durch die Septime.

Schon bei der zusammengesetzten Cadenz musste es sich zeigen, dass die beiden Dominanten in dem ihnen gemeinschaftlichen Ton *f* gleichsam eine versöhnende Verbindung eingehen. Wir sagen: versöhnend, da ein Bindeton den Dreiklängen gänzlich fehlte: sie standen sich so gegenüber, dass sie wie zwei feindliche Mächte in Gegenbewegung zu einander traten. Wenn nun dem Septimen-Accorde der Subdominanten-Accord vorangeht, so haben beide die Septime zum Bindeton. Der Einfluss hiervon ist ausser der Vorbereitung der Septime noch der, dass die dabei möglichen Quintenfortschreitungen gemildert werden. Denn da wir den Fehler überhaupt abhängig machten davon, ob die Accorde verbunden waren oder nicht, so trat er da am ärgsten hervor, wo die Verbindung mangelte. Jetzt, da diese vorhanden, ist es nur Consequenz der Hauptregel, wenn der Fehler vermieden wird. Alsdann müsste wie bei b. die Quinte im folgenden Accord ganz wegbleiben, wie es denn auch bei der zusammengesetzten Cadenz in 113. der Fall war:



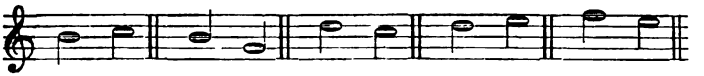

Können nun zwar die Quinten bei a. nicht gerade empfohlen werden, so dürften sie doch auch nicht als absolut falsch erscheinen, wie sie sich denn auch hin und wieder vorfinden werden.

### Zur Uebung des Bisherigen über gegebene Melodie.

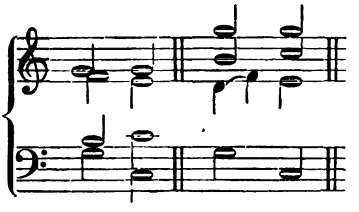
Die Accorde der T. D. und S. reichen aus, um die Tonart festzustellen. Wir haben sie zu den Schlüssen geeignet gefunden. Wollen wir mit diesen ersten einfachsten Elementen der Harmonie Melodieen begleiten, so werden diese vorerst sehr einfach sein müssen. Sie können jedoch aus denjenigen Tönen bestehen, welche die Cadenzen ergeben. Der Septimen-Accord kann hierbei nicht blos zu diesen, sondern überall angewendet werden, falls er nur aufgelöst wird. Solches ist möglich, wenn die Melodie diese Folgen hat:



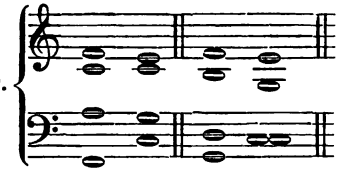
Digitized by Google

127. 

Auch kann er zu dem gehaltenen Dominantenton mit der Tonica abwechseln:

128. 

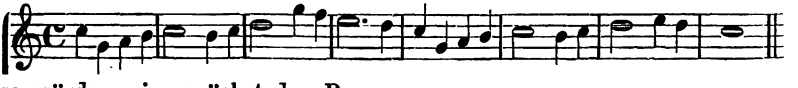
Wir ersehen hieraus, dass die Wendung von *f* zu *e* auf zweierlei Weise begleitet werden kann, einmal nämlich mit der Unter- einmal mit der Oberdominante:

129. 

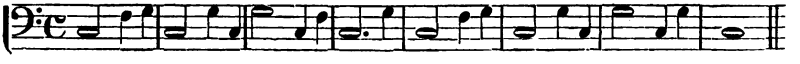
und werden, wenn wir auf die Wirkung beider Fälle achten, gewahr werden, dass das Erstere kräftiger, das Andere weicher klingt, wie überhaupt der Dreiklang eine Urkräftigkeit ausspricht.

Schwierig war, dies ist gezeigt worden, besonders die Stufe von *a* zu *h*. Sie abwärts zu begleiten, ist mit den dermaligen Mitteln gar nicht möglich. Wenn nun der nachfolgende Satz begleitet werden soll:

130.



so würden wir zunächst den Bass:



nachher die Mittelstimmen zusetzen. Bevor dies geschieht, bemerken wir, dass die Eintönigkeit einigermaassen dadurch vermieden werden könnte, wenn wir statt des tiefen *c* mitunter das hohe setzten. Im dritten Takte machen die Stimmen

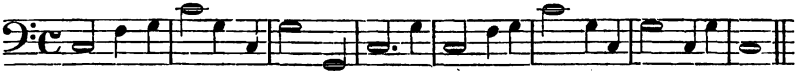
*d g*
*g c*

fehlerhafte Quinten, obgleich der Bass nicht auf Tonstufen fortschreitet. Wir ersehen hieraus, dass sie auch sonst noch möglich, dass sie aber minder bedenklich sind, indem sie durch Gegenbewegung wenigstens

Digitized by Google

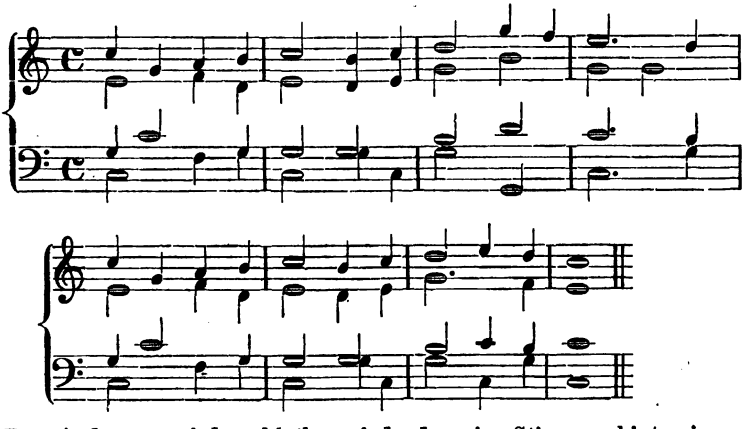
gemildert werden können. Besser, wir vermeiden sie! Dies geschieht dadurch, dass wir einen anderen Bass versuchen. Obschon die Wahl nicht mannigfach ist, so bleibt uns doch der Ausweg noch, die Töne der Melodie *d g* aus einem und demselben Accorde *g h d* zu entnehmen. In diesem Falle kann aber dann das letzte *f* desselben Taktes nicht mehr mit *f* begleitet werden, sondern, um die Octave zu vermeiden, wählen wir dafür den Septimen-Accord, so dass der Bass des dritten Taktes aus der ganzen Taktnote *g* bestehen würde, die auch in verschiedene Octaven getheilt werden kann:

131.



Nun sind noch die Mittelstimmen zu setzen. Wollen wir hierzu weite oder enge Lage wählen? Es kommt hier nicht allein darauf an, zu entscheiden, welche Lage die bessere sei. Die Naturharmonie kann uns auch hierüber belehren, wo wir nach der Tiefe zu weitere, nach der Höhe zu engere Verhältnisse sehen. Die von Natur dunklere Tiefe wird durch Octavenverdoppelung erhellt. Daher es kein Zufall ist, dass jeder Art von Musik der Bass in Octaven zu verdoppeln strebt. Sondern wir sehen es auch aus der Sache selbst sich entscheiden, dass die Lagen mit einander abwechseln, so dass kein Componist etwa aus Liebhaberei sich ausschliesslich der weiten oder der engen Lage wird zuwenden können.

132.



Der Anfänger wird wohl thun, jede der vier Stimmen hintereinander fort durchzusingen. Sie müssen ihm zur lebendigen That werden; er muss sie hegen mit jener Liebe, womit der Schöpfer sein Geschaffenes umfasst. Natürlich muss er auf jede Feinheit derselben achten, z. B. auf die zusammengezogenen Rhythmen, auf die Spannung der



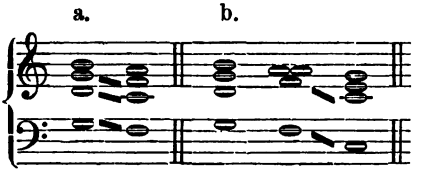
Digitized by Google

Lage, die im dritten Takte nach beiden Richtungen, Höhe und Tiefe ausgreift, gerade da, wo der Sopran den Gipfelpunct erreicht hat und dergl.

### Der kleine Dreiklang.

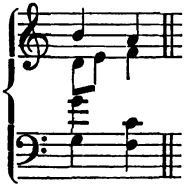
Jene Stufen der Tonleiter *a* zu *h*, welche in steigender Folge Schwierigkeiten bereitet haben, würden es auch in abwärts gehender Folge, falls wir auf die bisher gefundenen Bässe angewiesen bleiben würden.

133.




Sollten auch hier die Stimmen in der Art verlegt werden, dass Alt und Tenor Gegenbewegung machen, so würden sie einander kreuzen müssen, und in Wahrheit ist dies nicht allein bei den Italienern (S. 58), sondern auch durch Seb. Bach geschehen:

134.



In enger Lage jedoch, wie oben, würden wir, um die Quintenfolge los zu werden, die Quinte fehlen lassen müssen, und dann (b) doch mit Octaven in Verlegenheit gerathen.

Kann nun diesen Uebelständen nur durch Gegenbewegung abgeholfen werden, so bleibt allein dies übrig, dass der Bass Gegenbewegung mache und dies wird der Fall, wenn er gegen den Sopran nach *a* hinaufschreitet. Da Accord Terzenbau ist, so erwächst hiermit der Accord *a c e* und dies ist der kleine oder Moll- (weiche) Dreiklang, so genannt, weil ihm statt der grossen Terz die kleine zu eigen d. h. charakteristisch ist. So sehen wir die abwärts gehende Tonleiterfolge nicht mit lauter grossen Dreiklängen begleitet, oder: dass, wenn auch ein Stück in Dur steht, es dennoch nicht ausschliesslich mit grossen Dreiklängen begleitet zu werden braucht, ebensowenig als bei Mollstücken Dur vermieden wird. Vielmehr vereinigen sich die beiden Tongeschlechter, das harte mit dem weichen, worüber sogleich noch mehr zu sagen sein wird.

Digitized by Google

Der hiermit eingeführte kleine Dreiklang steht übrigens in ganz naher Beziehung zur Tonica. Nicht allein, dass seine Töne aus derselben Tonart entnommen sind, hat er auch Bindetöne mit ihr. Um die Verwandtschaft mit einem Schlagworte zu bezeichnen, hat man dieses Verhältniss

die Mollparallele

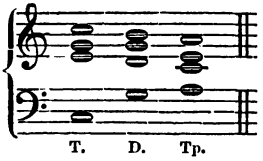
oder schlechtweg Parallele auch Untermediante genannt, — Mediante oder Mittler (zwischen Grundton und Quinte) auf die Terz beziehend. Indem solches Verhältniss ein gegenseitiges ist, so ist ebensosehr

*a c e* Parallele zu *c e g* als

*c e g* Parallele zu *a c e.*

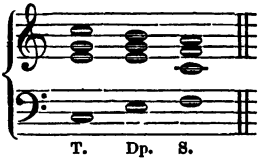
Wir bezeichnen *a c e* mit Tp., d. i. Tonicaparallele, welche auf der Unterterz der T. (Obersexte) ihren Sitz hat:

135.




Da mit der Folge der Töne *h a* in der That ein Schluss nicht verbunden wird (wie mit *a h*), so verschlägt es auch nichts, auf diese Weise eine von beiden Dominanten fallen zu lassen und dafür eine andere aus der Tonart entlehnte Harmonie zu setzen. Es ist die Subdominante, die wir aufgegeben haben; wollen wir sie wiederherstellen, so weicht dafür die Dominante, wenn wir für sie deren Parallele *e g h* einführen. Es ist dies die Dp., welche auf der Terz der T. (Untersext) ihren Sitz hat. So bleibt also nur eine von beiden Dominanten, die andere weicht:

136.

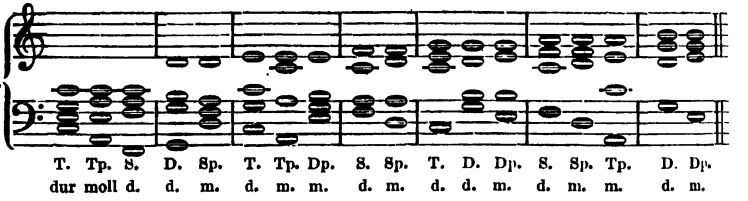



Da es nun möglich wird, die fallende Tonleiter verschieden (auch noch anders) begleiten zu können, so kann der angehende Componist schon hier seinen Geschmack bilden, indem er wählen mag, was er will.

Schliessen wir nun daraus, dass T. und D. Parallelen haben, auf die S., so ist deren Parallele *d f a*: die Sp., auf der Secunde der Tonica aufzusuchen. Indem jeder Melodieton mit einem Accorde begleitet werden kann, worin er vorkommt, so kann nunmehr, wie folgt, harmonisirt werden:

Digitized by Google

137.




mit anderen Worten: Jeder Ton der Melodie kann vom Basse aus Octav, Quinte oder Terz sein, vorausgesetzt, dass Terzenbau vom Grundton aus möglich ist, ohne dass die Tonart verlassen wird. Dies ist zu den Tönen der Tonleiter *d, f* und *h* nicht der Fall.

### Zusammenstellung oder Verbindung der Dreiklänge insbesondere.

Dreiklänge können mithin nach dreierlei Weise mit einander in Verbindung gebracht werden:

1. Dur mit dur, grosse mit grossen.
2. Dur mit moll, grosse mit kleinen.
3. Moll mit moll, kleine mit kleinen.

Die erste dieser Zusammenstellungen macht den härtesten, die letzte den weichsten Eindruck.

Ausführung in C-dur.

Für den ersten Fall, dur mit dur, treten folgende Verbindungen ein:

T. und D. *c e g*
*g h d*

T. und S. *c e g*
*f a c*

D. und S. *g h d*
*f a c*

Für den zweiten Fall, dur mit moll:

T. und Tp. *c e g*
*a c e*

D. und Dp. *g h d*
*e g h*

S. und Sp. *f a c*
*d f a*

T. und Dp. *c e g*
*e g h*

T. und Sp. *c e g*
*d f a*

D. und Tp. *g h d*
*a c e*

Digitized by Google

D. und Sp. *g h d*
*d f a*

S. und Tp. *f a c*
*a c e*

S. und Dp. *f a c*
*e g h*

Für den dritten Fall, Moll mit Moll:

Tp. und Dp. *a c e*
*e g h*

Tp. und Sp. *a c e*
*d f a*

Dp. und Sp. *e g h*
*d f a*

Schon an der Stellung ist wahrzunehmen, ob und wieviel Bindetöne zwischen den Harmonieen vorhanden sind. Noch mehr aber führt zu der erschöpfenden Einsicht hierüber die Untersuchung, in welchem Verhältnisse die Bässe zu einander stehen, und ob sie

1. in Quarten oder umgekehrten Quinten
2. in Terzen oder umgekehrten Sexten
3. in Secunden oder umgekehrten Septimen

des Basses zu einander treten.

Im ersten Falle haben sie einen Verbindungston.
Im zweiten Falle haben sie zwei Verbindungstöne.
Im dritten Falle haben sie keinen Verbindungston

und die Stimmen machen in den ersten beiden Fällen Seiten- im letzten Gegenbewegung (sei es auch nur in den Mittelstimmen). Hierüber weiterhin in dem Abschnitte über die Sequenzen mehr!

Der angehende Componist thut wohl, nach der S. 54 und 55 gegebenen Anleitung eine vollständige Verbindungstabelle der Dreiklänge in allen Lagen auszuarbeiten, auch nach anderen Tonarten zu übertragen. Jede Zeile wird mit der theoretischen Angabe z. B. T. und Tp. überschrieben und zugleich bemerkt, ob und wie viel Bindetöne vorhanden seien. Sind keine da, und dies ist bei Stufen des Basses, so deuten diese Zeichen

darauf hin, dass Gegenbewegung stattfinden müsse, genauer gesagt, dass der Bass gegen alle drei Oberstimmen angeht. Denn, wennschon, wie wiederholt gesagt, andere Führungen, z. B. die der Mittelstimmen in Gegenbewegung nicht auszuschliessen sind, so wird es, wie überall, dem Anfänger zunächst auf die normale Führung ankommen müssen.

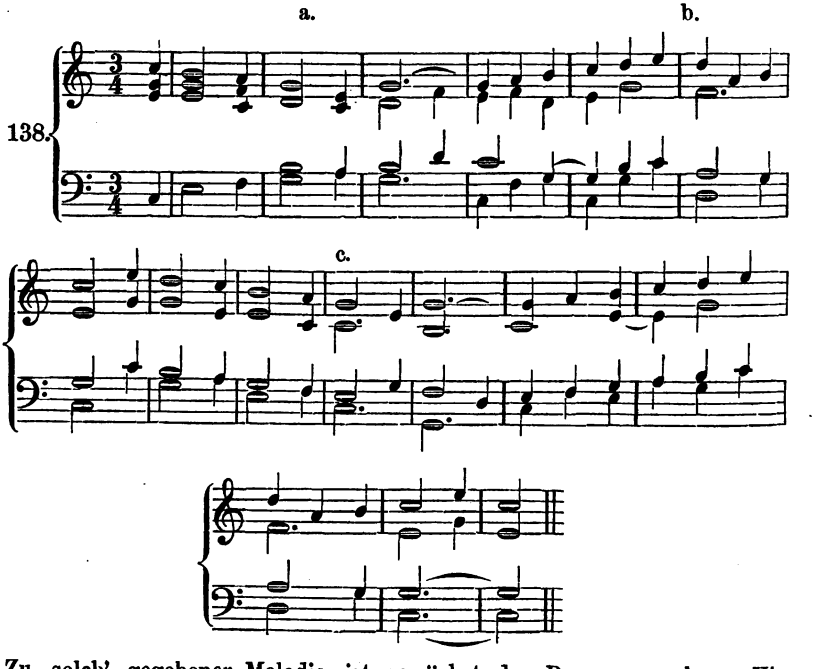
Digitized by Google

### Verwendung der Dreiklänge und Uebung in denselben.

Kein Abschnitt der Lehre ist von grösseren Folgen für die Bildung des Componisten, als dieser. Grund genug, ihn besonders zu üben! Die Dreiklänge bilden den ersten allgemeinsten Stoff jeder Composition, die Grundlage der Kräftigkeit, Lauterkeit und Einfachheit. Zudem ist er wichtig wegen der Verdoppelung der Intervalle, deren ja in den Dreiklängen je eines verdoppelt werden muss; dann zur Uebung in den Lagen, zur Prüfung der damit verbundenen Klangwirkung, endlich zur Vermeidung der fehlerhaften Fortschreitungen.

Was die Lage insbesondere betrifft, so kann als das Natürlichste gelten, sie wiederum nach der Ordnung, welche die Naturharmonie (S. 51 und 67) ergab, zu normiren. Das, was wir die Perspective der Lage nennen könnten, ähnlich wie in der Baukunst, wo nach oben zu in Etagen und Thürmen engere Verhältnisse eintreten — müsste principiell als natürlichste Art der Lage gelten. Aber die eigenthümliche Verbindung und der Zusammenhang der Harmonie lässt das nicht immer zu, und so wird es in jedem Satze von selbst eintreten, dass die enge Lage mit der weiten angenehm wechselt, wie wir hier sehen:

138.




Zu solch' gegebener Melodie ist zunächst der Bass zu suchen. Hin und wieder mag dann aus Anlass dieser oder jener besseren Führung

Digitized by Google

der Mittelstimmen nachträglich geändert werden. Das längere *g* bei a erfuhr mehrfache Begleitung, wogegen bei b zwei Töne aus einem Accorde genommen sind. Ueberall ist auf die Behandlung des Septimen-Accordes zu achten, ob und welche Töne in ihm ausgelassen sind, wie er vorbereitet ist u. s. f. Uebrigens finden wir einen und denselben Abschnitt der Melodie verschieden behandelt und zwar aus innerer Nothwendigkeit. Denn bei c konnte nicht *g h d* gewählt werden, weil die Lage es nicht gestattet hätte. Auch mussten die Töne *g e* aus einem und demselben Accorde entlehnt werden, da nicht *g* zu *e*, *e* zu *a* treten konnte.

## Liedsatz und Präludium.

Es ist bereits S. 42 von dem Sinne der Liedform die Rede gewesen. In derselben tritt das Gleichgewicht aller musikalischen Elemente namentlich ein auf Halb- und Ganzschluss begründeter Periodenbau bestimmter hervor, während wir im Präludium den Schwerpunct auf die harmonische Combination fallen sehen. Wenn bei der Beschränkung der dermaligen Mittel von der Liedform Bedeutendes nicht zu erwarten steht, so tritt die Aufgabe näher an uns heran, Vorspiele zu entwerfen. Nächste Bestimmung des Vorspieles ist: diejenige Tonart festzustellen, in welcher eine Musik vor sich gehen soll. Hierzu reicht es zunächst aus, wenn die von uns gefundenen Accorde erklingen. Doch kann dieses Ziel nicht erreicht werden, wenn wir dieselben bunt durch einander werfen. Dies würde schon die Rücksicht auf den Schluss verhindern.

Es ist rathsam, sich hierin schriftlich und am Piano zu üben. Auch mag der Lehrer die Momente in Buchstaben, etwa wie hier:

T. Tp. S. D. T. oder T. S. Sp. D. T. und dergl.

aufgeben und die Ausführung der Aufgabe durch verschiedene Lagen und Tonarten verlangen.

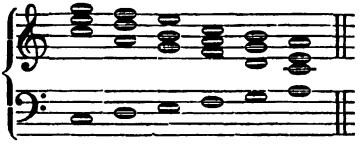
## Die Sequenz.

Die Dreiklänge auf den ersten sechs Tonstufen der Tonleiter sind es, in denen wir uns bisher zu bewegen versucht haben. Dieser Weg ist historisch begründet, indem nur auf ihnen, nicht aber auf der siebenten Stufe, Dreiklänge mit der reinen Quinte gebildet werden können und konnten.

Mit dem Worte „auf" deuten wir auf eine Anordnung vom Basse aus. Denn die Zusammenstellung braucht nicht immer von der Melodie auszugehen, sie kann vielmehr, da sie überhaupt Combination ist, auch vom Basse aus stattfinden. Die Folge der Dreiklänge kann alsdann sein:

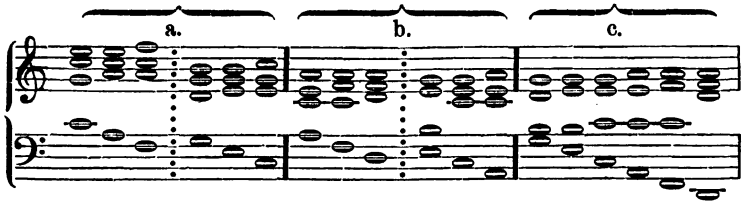
Digitized by Google

1. In Secunden des Basses. Da bei den Dreiklängen auf Tonstufen stets Gegenbewegung stattfindet, so muss die Oberstimme gehörig ausholen, damit die Mittelstimmen nicht in's Gedränge gerathen

139. 

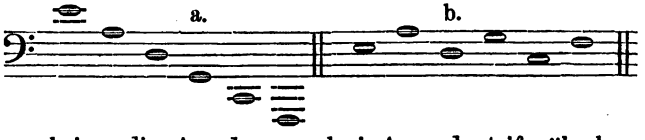
und umgekehrt. Eine derartige Zusammenstellung der Dreiklänge ist möglich, mag jedoch schwerlich je vorkommen. Denn da nirgend eine Verbindung durch gemeinschaftliche Töne statthat, so ist sie unerquicklich. Hieraus geht hervor, dass es am gerathensten ist, wenn bald das Eine, bald das Andere geschieht. Es ist fleissig darauf zu achten, wenn grosse Componisten solche Sprünge in der Harmonie angewendet haben, z. B. Mozart im grossen Sextett des „Don Juan" von *Es* nach *Des*. Vor Allen die Italiener, als Träger der Erhabenheit. Man hüte sich jedoch vor dem Zuviel, eingedenk des alten Spruches, dass guter Dinge drei sind.

2. In Terzen oder umgekehrten Sexten des Basses.

140. 


Die Folgerichtigkeit tritt zunächst im Basse, dann in allen übrigen Stimmen und zwar im nächsten Zusammenhange der Accorde hervor. Bei a und b sehen wir dieselbe Folge (in einer und derselben Tonart) sich zweimal gestalten. Bei *c* aber sind alle sechs Bässe in Terzenfolgen geordnet. Ueberall zwei Bindetöne!

3. In Quarten oder umgekehrten Quinten des Basses. Auch in diesem Falle lassen sich die sechs Bässe ordnen:

141. 

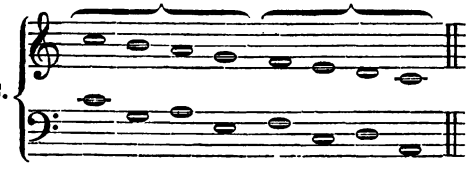

Weil nun bei a. die Anordnung schwierig und steif, überhaupt ausschreitend ist, so machen wir von der bei b. ausgeführten Umkehrung Gebrauch. Es entstehen hierdurch die sogenannten Quartquintengänge, von denen weiterhin mehrfach die Rede sein wird.

Folgen solcher Art (man sollte sagen Anordnungen oder Folge-

Digitized by Google

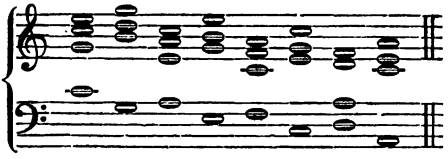
richtigkeiten) heissen Sequenzen. Wir werden uns des Fremdwortes bedienen, weil das deutsche leicht missverstanden werden kann. Da Sequenzen bald rhythmischer, dann melodischer, dann harmonischer Art sein, endlich in der Satzfolge liegen können, so muss ihnen eine grosse Aufmerksamkeit gewidmet werden. So kann nun selbst die Tonleiter, da sie eine Sequenz (nämlich zweier genau gleicher Tetrachorde) ist, ganz consequent begleitet werden:

142.



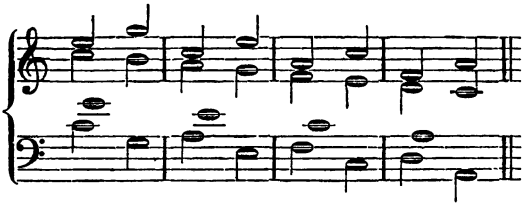
ja auch die übrigen Stimmen können mannigfach daran theilnehmen:

143.



nur sind sie nun etwas zu unruhig geworden, indem sie von dem Gesetze: dass der Bindeton in der nämlichen Stimme liegen bleiben solle, nachgelassen haben. Dies geschieht eben der Consequenz zu Liebe. Gleichwohl können sie besänftigt werden und zwar dadurch, dass wir in dem je zweiten Accorde

144.

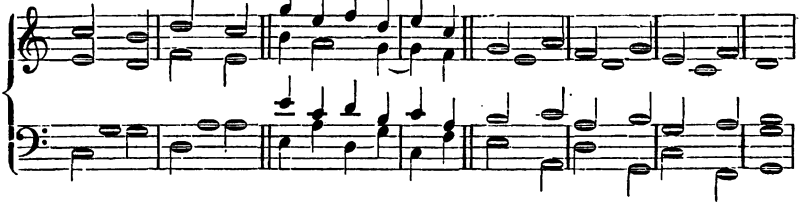


die Quinte fehlen lassen. Dies wird, sobald es auf den schlechten Takttheil fällt, weniger auffallend. Aehnlich ist in zweifelhaften Fällen stets zu verfahren, indem wir auf den guten und schlechten Takttheil merken.

Bei gegebenen Melodieen ist scharf zu beobachten, ob sie Sequenzen enthalten. Dies giebt sich kund, wenn sie in irgend einer Weise geordnet erscheinen z. B.

Digitized by Google

145. a. b. c.



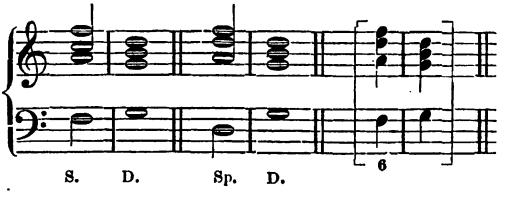
Offenbar sind alle diese Bässe kräftiger, als wenn sie, wie es bei a. und b. hätte sein können *c g g c* gelautet hätten — es wäre dies ein Bass, der beiläufig zu sagen, den Spottnamen: „Paukenbass“ führt.

## Stimmen und Partitur.

Da die Stimmen eine doppelte Beziehung zu einander haben, nämlich ebensosehr zu dem Accorde, wozu sie gehören, indem sie darin bald Terz bald Quinte oder Grundton bilden, als auch in ihrem Verlaufe nacheinander, so bilden sie, eine jede für sich, Melodieen, so dass nicht etwa nur die Oberstimme diesen Namen verdient, sondern im Grunde genommen, eine jede andere auch. Dennoch hat eine jede Stimme Grundzüge, welche ihr ein individuelles Gepräge geben. Am meisten tritt dieses in der Cadenz hervor und man unterscheidet hier eine Sopran-, eine Bass-, eine Mittelstimmen-Cadenz.

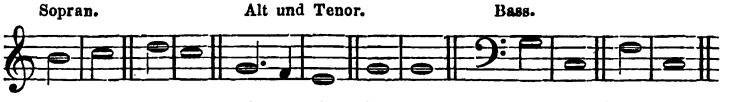
Die Bass-Cadenz oder der Bassfall besteht aus den Schritten von der D. zur T., oder von der S. zur T., bei dem Halbschluss häufig auch S. zur D., wie überhaupt auch deren Parallele in den Schlüssen eine Rolle spielt.

146.




Sie ist die bestimmteste von allen. Die Cadenzen der übrigen Stimmen werden auch wohl mit einander vermengt. Doch haben die Mittelstimmen überwiegend die sich in die Terz der Tonica bewegende Septime, so dass für den Sopran die Stufenschritte nach der Tonica die häufigste Schlusswendung bilden:

147.

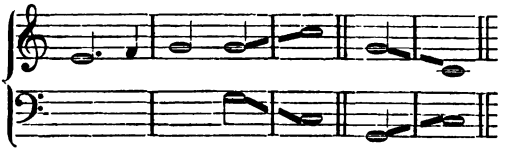



Schliesst nun einmal ausnahmsweise der Sopran mit einer Basscadenz,

Digitized by Google

so sind die Octaven **unvermeidlich**, werden aber selbst dann durch Gegenbewegung gerne **gemildert**:

148.



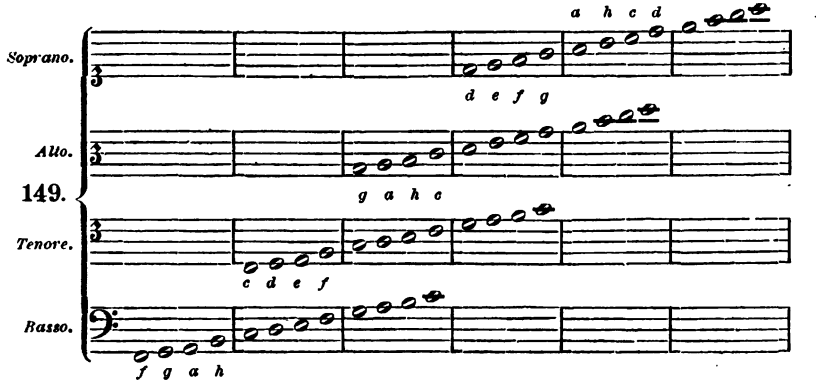
Ebenso bei dem Auftakte. Nimmt der Sopran die Weise einer Cadenz an, welche der Mittelstimme eigen ist, so entstehen die unvollkommenen Schlüsse in der Quinte oder Terz. Manche (neuere) Componisten haben dies (in Liedern) angewendet. Im Grunde ist dies nicht weiter originell, es ist eine Umstellung der Cadenz.

Indem nun auf solche und andere Weise eine jede Stimme ihr Recht hat, so wird ihr in der Partitur eine besondere Reihe eingeräumt. Die **Partitur** umfasst demnach jede an einem Satze theilnehmende Stimme, zunächst nach Höhe und Tiefe, weiter auch nach andern Rücksichten, unter einander geordnet.

In der Vocalmusik hat jede Stimme ihren Schlüssel und zwar bedienen sich die drei Oberstimmen des C-Schlüssels, zum Zeichen, dass die Note, auf deren Linie der Schlüssel steht, jedesmal *c* und zwar das *c* von einerlei Tonhöhe ist; insbesondere

der Sopran auf der ersten Linie,
der Alt auf der dritten Linie,
der Tenor auf der vierten Linie.

149.




Die beste Lage für eine jede Stimme ist die innerhalb des Systemes. Ferner ergiebt sich aus der Anschauung, wie die Wirksamkeit, der Stimmen in einander greift, ohne genau begrenzt zu sein. Im Allgemeinen kann jedoch dafür gelten, dass die je tiefere Stimme so ziemlich eine Quinte tiefer zu liegen kommt, als die benachbarte. Hierauf grün-

Digitized by Google

den sich, wie bereits ausgesprochen worden, Gesetze für die Compositionslehre.

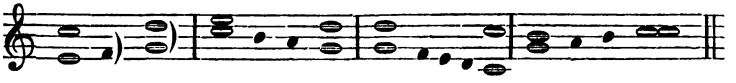
Es ist rathsam, sich nach und nach der verschiedenen Schlüssel Herr zu machen und dann die Stimmen in Partitur zu setzen. Wie würde also der Satz 138. in Partitur aussehen?

Dass wir nun anstatt der Partitur nur das geschrieben haben, was man gewöhnlich „Auszug“ nennt, war nur Abkürzung. Hierbei waren nur die üblichen Schlüssel: der Violin- (G-) Schlüssel, der Bass- (F-) Schlüssel vonnöthen.

## Verdeckte Quinten und Octaven.

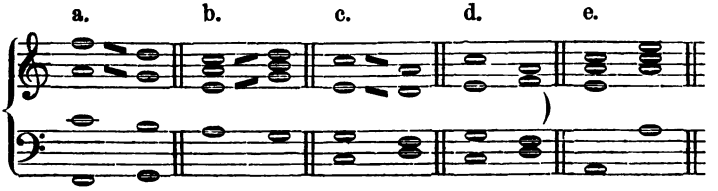
Da die Stimmen nun selbsständig gegeneinander treten, so ist die grösseste Eigenheit in deren Führung nothwendig. Wer hierin nicht von Anfang seiner Studien eigen ist, der wird das Versäumte nie wieder gut machen können. Vor Allem muss der Satz „rein“ sein. Hierzu gehört zunächst, dass keine fehlerhafte Octavenfolge (dies ist der gröbste Fehler), nächstdem dass keine Quintenfolge gemacht werde. Wenn wir nun den Verlauf der Stimmen mit scharfem Auge durchmustern, so beachten wir diejenigen Intervalle, in welche sie ausmünden. Sind dies Quinten oder Octaven, und bewegt sich die nämliche Stimme, welche sie macht, mit einer andern in gleicher Bewegung von oben oder von unten in diese, so entsteht das, was man verdeckte Octaven- und Quintenfolge nennt. Es sind dies heimliche, minder grosse Fehler gegen die Reinheit; nur aus der Uebung kann man lernen, ob Fortschreitungen solcher Art mehr oder minder bedenklich sind. Es entscheidet hierbei, in welchem Grade die Accorde verwandt sind. Je näher, desto weniger übel sind die verdeckten Quinten. So sind sie ja in den ersten harmonischen Grundlagen vorhanden:

150.



Auch in solchen Fällen sind diese Bedenken geringer, wo der Bass Gegenbewegung macht:

151.




Bei c. könnte *e* des Altes auch nach *f* gehen und also die Terz verdoppeln, wie man überhaupt eine Ausflucht darin sucht, diese zu verdoppeln. Dies erregt um so weniger Zweifel, als der kleine Drei-

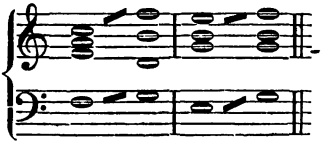
Digitized by Google

klang die verdoppelte Terz eher zulässt (bei d). Was endlich den Fall e. anlangt, so geht hier ein Accord in sich selbst weiter. Es kann daher von einem Fehler nicht füglich die Rede sein, da wir uns in einer und derselben Harmonie sprungweise bewegen können, wie wir wollen.

Es mag daher als leitender Grundsatz gelten: von zwei Uebelständen stets den kleineren zu wählen.

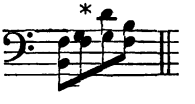
Ueberdies muss der angehende Componist durch gar zu vieles Regelwesen nicht ängstlich gemacht werden, er möchte sonst vor lauter Furcht gar nicht zum Anfang kommen. Wo viel Regel, da ist auch viel Ausnahme! Auch bei anderen Intervallen sind ja Sprünge solcher Art unbequem. Namentlich ist es übel, wenn zwei Stimmen bei grader Bewegung in die Dissonanz springen:

152.



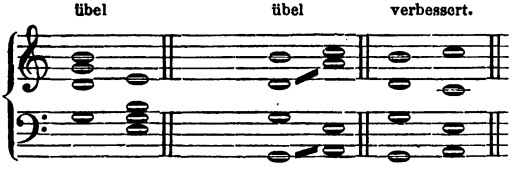
es sei denn wieder, dass nur eine Bewegung im Accorde vorgehe, z. B.:

153.



ebenso in Terzen und Quarten u. s. f., wo, wie leicht einzusehen, gegen die ersten Regeln der Stimmenführung gefehlt wird.

154.

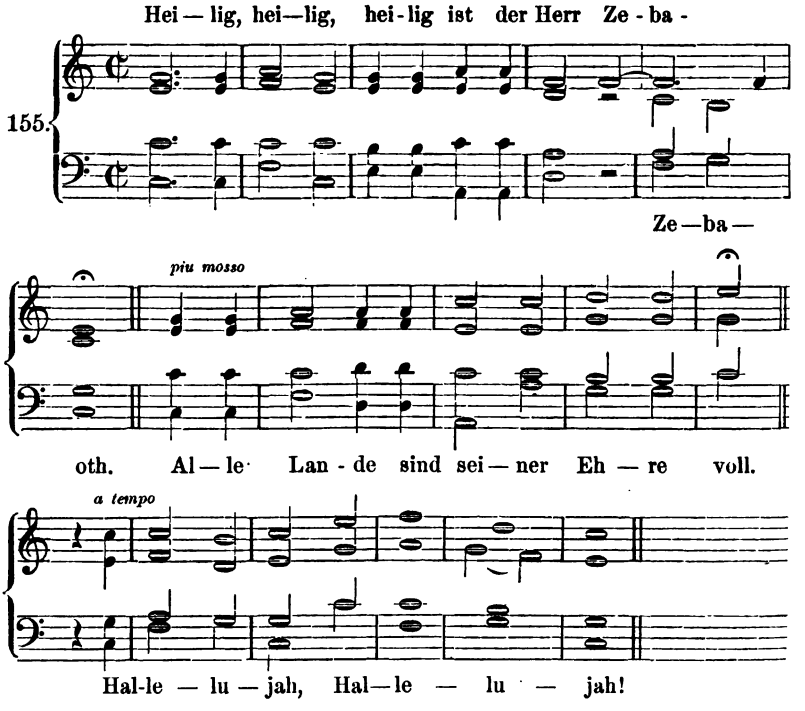



## Eigene Uebung auf dieser Stufe.

Wie in der Naturharmonie empfohlen worden ist, zu Worten Liedformen zu setzen, ebenso mag es mit Dreiklängen zu einem Bibel- oder Sittenspruch oder zu lateinischen Kirchentexten geschehen. Die liturgische Kirchenmusik hat in diesen einfachen Mitteln (freilich auch mit freieren) Grosses geleistet und schafft bis auf den heutigen Tag hierin, da diese einfachen Klänge oft einen rührenden, oft einen gewaltigen Eindruck hinterlassen. Wenn dort in der Naturharmonie der Rhythmus den Schwerpunct der Composition bildete, so tritt dieser jedoch hier zurück. Ja er muss es, weil an jedem Tone der Melodie ein Accord haftet, wodurch die Beweglichkeit selbstredend in den Hintergrund tritt. Der angehende Componist übe sich, wie folgt:

Digitized by Google

155.



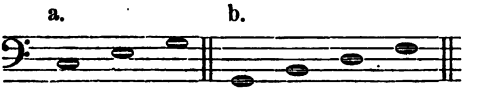

Digitized by Google

# Zweite Abtheilung.

## Die Umkehrungs-Accorde.

Eine jede der drei Oberstimmen konnte die ihr beliebige Tonstufe des Accordes durchschreiten. Hieraus entstand, was wir Lage nannten. Nur der Bass war an den Grundton gebunden. Ein solches Ergehen des Basses in Grundtönen hat, wie erörtert, stets etwas Urkräftiges und bleibt auch für die Schlüsse fort und fort. Allein es wird erwünscht für eine mildere, geschmeidigere Handhabung des Basses, dass auch er, wie die übrigen Stimmen, alle Stufen des Accordes durchschreite:

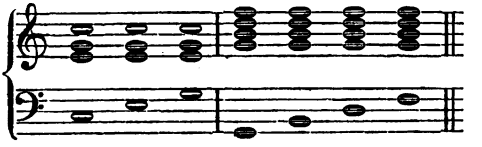
156.




Bei a. stellt sich der Bass von dem Grundtone aus auf die Terz, dann auf die Quinte; bei b. von dem Grundtone erst auf die Terz, dann auf die Quinte, endlich auf die Septime des Accordes, falls wir im ersteren Falle *c e g*, im andern *g h d f* als Accordtöne nehmen.

Durch solche Bewegung des Basses im Accorde entstehen nun diejenigen Harmonieen, welche umgekehrte oder Umkehrungs-Accorde heissen. Während nämlich ursprünglich der Bass liegen blieb, die übrigen Stimmen aber sich durch die Accordstufen hindurch bewegten, so geschieht nun das Umgekehrte. Nun kann aber keine von den übrigen Stimmen mehr die Stufen so durchschreiten, als der Bass, da Fehler entstehen würden. Sondern um ihnen dem sich bewegenden Basse gegenüber Ruhe zu gönnen, mögen sie liegen bleiben, wobei es, um eine vollständige Anschauung zu gewinnen, einmal gestattet sei, den Septimen-Accord fünfstimmig niederzuschreiben:

157.





Digitized by Google

Derjenige Accord, von welchem die nun entstehenden Harmonieen abgeleitet werden, heisst Stamm-Accord. Dieser ist der eigentliche Terzenbau, während sich in den umgekehrten Accorden eine veränderte (versetzte) Stellung der Intervalle zeigt. Die so eben gewonnenen Harmonieen werden nach eben jenem Verhältnisse genannt, welches der neue Bass gegen den ehemaligen Grundton einnimmt. Es sind ihrer so viele, als überhaupt Töne im Accorde sind.

Die von dem Dreiklange abgeleiteten Accorde sind:

1. Der Sexten-Accord, auf der Terz des Stamm-Accords gebaut. Die Terz des Dreiklanges ist sein Grundton. Es ist logisch, ihn Grundton zu nennen. Denn, indem wir vom Bau sprechen, nehmen wir an, dass nur auf Grund gebaut werden kann. Grundton ist also der je tiefste Ton des Accordes, nicht (wie wir bei Marx lesen) nur der tiefste Ton im Stammaccorde. Für diesen hat man die Bezeichnung: Grundbass, so dass bei Stammaccorden beide Namen, Grundton und Grundbass zusammenfallen. Es ist demnach der Grundton im Sexten-Accord von *c* die Terz *e*, Grundbass dagegen *c*. Der Anfänger muss sich fleissig darin üben, die Grundbässe und die Grundtöne der zu nennenden Accorde zugleich anzugeben. So gelangt er leicht dahin, den jeweiligen tiefsten Ton von dem Urton im Accorde zu unterscheiden. Dies ist übrigens auch von Wichtigkeit für die Verdoppelung der Intervalle.

2. Der Quartsexten-Accord, gebaut auf der Quinte des Stamm-Accordes. Die Quinte des Dreiklanges ist sein Grundton. Der hinzugedachte Grundbass ist *c*.

Die von dem Septimen-Accorde abgeleiteten sind:

1. Der Quintsexten-Accord, gebaut auf der Terz (dem Leittone) des Stammaccordes
2. Der Terzquarten-Accord auf der Quinte des Stammaccordes
3. Der Secunden-Accord auf der Septime desselben.

## Die Bezifferung.

Die durch die Umkehrung entstehenden Verhältnisse der Intervalle werden durch die Zifferschrift oder Signatur angedeutet. Die Ziffer steht über oder unter den Grundtönen der Accorde. Zu den Grundbässen wird keine Ziffer gesetzt, da der Terzenbau Bedingung des Accordwesens ist. Es folgt hieraus, dass auch sonst überall in der Zifferschrift der Terzenbau nicht bezeichnet wird (ausser in den Fällen, welche wir andeuten werden) und dass, wo Ziffern stehen, diese auf Umkehrungsaccorde deuten. So lange daher mit Dreiklängen (Stammaccorden) gearbeitet wurde, waren die Ziffern entbehrlich. Die Erfindung der Zifferschrift muss also wohl mit der Zeit zusammenfallen,

Digitized by Google

wo Umkehrungsaccorde häufiger angewendet worden sind. Einige nehmen hierfür das Jahr 1608 an und nennen Ludovico Viadana als Erfinder. Andre stellen Zeit und Erfinder in Zweifel. Jedenfalls sind Umkehrungsaccorde lange vorher bereits gebraucht worden. Bei der Vorliebe der altitalienischen Componisten für die Vielstimmigkeit, musste die Zifferschrift ein Hülfsmittel sein für die Lesbarkeit ihrer Partituren. Sie gab Aufschluss über die einzelne Harmonie und über deren Gang. Die Stimme, zu welcher die Ziffern gesetzt wurden, hiess der allgemeine Bass (Bassus generalis); oft war das die tiefste Singstimme, oft ein sogenannter Subbass (Fondamento). Durch solche Stimme wurde die Uebersicht bei der Direction erleichtert, und mehr noch, wenn, wie dies der Fall häufig noch jetzt ist, der Leitende gleichzeitig am Flügel begleiten muss. Das Letztere geschah und ist der Fall bei vielen Recitativen von Oratorien und Opern, wo der Generalbass eine ungemein zusammengezogene Schreibart bildet. In seiner Gedrängtheit ist er bis auf den heutigen Tag ein willkommenes Mittel zur rascheren Ausführung von Entwürfen in der Composition, deren Notation selbst dann noch weit hinter dem Gedankenfluge des Componisten zurückbleibt. Indem nun die Kenntniss des Generalbass-Spieles voraussetzt, dass derjenige, welcher damit zu thun hat, mit der Harmonielehre vertraut sein muss, so wird das Eine für das Andre genommen, ja es wird wohl auch die ganze Compositionslehre mit dem Schlagworte „Generalbass“ belegt, obschon dieser nur ein untergeordneter Theil derselben ist. Die Kenntniss desselben ist unerlässlich, schon in Rücksicht auf die grosse Anzahl von Werken, in denen wir ihn lesen müssen.

Im Allgemeinen nun wird so beziffert, wie der Name der Accorde andeutet. Um den Sexten-Accord zu bezeichnen, ist die Zahl 6 genügend, da, wie angedeutet, die Terz vom Basse aus, als im Terzenbau begründet, selbstverständlich ist. Der Quartsexten-Accord wird mit $\frac{4}{6}$ bezeichnet. Hierbei ist es, wie überall da, wo mehrere Ziffern nothwendig sind, gleichgültig, wo die grössere oder kleinere, ob oben oder unten stehe. So auch bei den Umkehrungen des Septimen-Accordes, von denen die erste mit $\frac{6}{5}$, die zweite mit $\frac{4}{3}$, die dritte mit 2 dargestellt wird. Der Generalbass deutet weder an, in welcher Lage eine Harmonie, noch in welcher Verdoppelung die Stimmen in ihr auszuführen sind. Daher vom Basse aus keinesweges mit Sicherheit auf diejenige Stimme zu schliessen ist, welche wir die Melodie genannt haben, wennschon ihre Töne dem Wesen nach in den einzelnen zusammenzureihenden Accorden enthalten sein müssen.

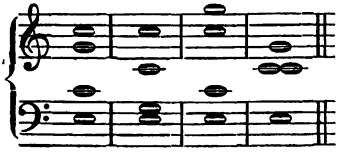


Digitized by Google

### Lage und Verdoppelung der Intervalle.

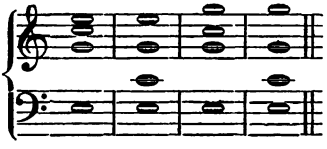
Dasselbe, was von der Lage bei den Dreiklängen gesagt worden ist, gilt auch von den Umkehrungs-Accorden. Jedoch ist die Zahl der Lagen geringer, da nur in dem Falle, wo die Terz oder Quinte verdoppelt werden soll, diese in die Oberstimme treten kann (weil sie nämlich bereits im Basse liegt).

158.



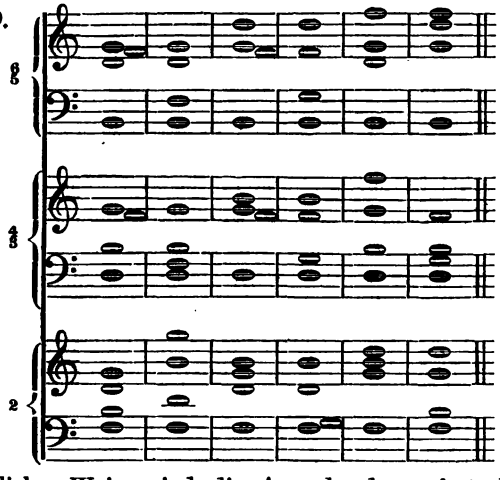
Die Verdoppelung der Quinte und der Terz ist nämlich in den Umkehrungs-Accorden bei Weitem nicht so selten, als dies bei den Stamm-Accorden der Fall war, und es sind daher auch folgende Fälle des Sexten-Accordes anwendbar:

159.



Ebenso im Quartsexten-Accord, worin sogar vorzugsweise gern die ehemalige Quinte *g* verdoppelt wird, man sehe 165. Die Umkehrungen des Septimen-Accordes sind, und zwar nunmehr vierstimmig gesetzt:

160.



In ähnlicher Weise sind die Accorde der gebräuchlichsten Tonarten aufzusuchen. Es ist hierbei folgende Methode zu empfehlen. Der Anfänger setzt, soll er eine Umkehrung nennen, den Stamm-

Digitized by Google

Accord in Buchstaben auf und streicht dann auf der linken Seite so viel Töne fort, um sie auf der rechten hinzuzufügen, als es die fragliche Umkehrung erfordert.

Wie heisst also der Secunden-Accord in *A*?

Stamm-Accord ist *e gis h d*. Gefordert wird die dritte Umkehrung

*d e gis h.*

Wie heisst der Terzquarten-Accord in *As*?

Stamm-Accord ist *es g b des*. Gefordert wird die zweite Umkehrung

*b des es g.*

Wie der Quintsexten-Accord in *B*?

Stamm-Accord *f a c es*. Erste Umkehrung

*a c es f.*

Soll also einer von den Umkehrungsaccorden der Dominante genannt werden, so müssen wir erst den Stamm nennen und dann die Umkehrung bilden. Es ist z. B. der Quintsexten-Accord auf der Terz der D gebaut und besteht aus dieser, der Quinte, Septime und dem ehemaligen Grundton. Unmöglich fördernd wäre es, wenn wir mit Dehn sagen wollten: er bestehe aus der Septime, der Secunde, Quarte und Quinte der Tonart. Dass er aus Tönen der Tonart zusammengesetzt ist, versteht sich von selbst. Auch wissen wir, wie wichtig diese sei. Aber wir haben von Hause aus mehrere Hauptfactoren der Harmonie annehmen müssen. Es sind T. D. S. Ihre Wichtigkeit hat sich im Schlusse gezeigt. Deshalb ist der Dominanten-Accord stets auf der D., nicht auf der T. zu suchen!

## Verwendung der Umkehrungs-Accorde.

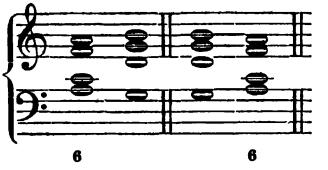
### 1. Der Sexten-Accord

ist eine der bedeutendsten und anwendbarsten Harmonieen der Musik überhaupt. Es macht einen erhebenden Eindruck, wenn der Bass auf die Terz des Stamm-Accordes tritt. Es liegt etwas Offenes, Ahnungsvolles in diesem Accorde. Schon dies ist von Vortheil, dass, da jeder Dreiklang Umkehrungen zulässt, jetzt für die siebente Stufe der Tonleiter, wo kein vollkommener Dreiklang gebildet werden kann, Accorde gefunden worden sind. Es sind *h d g* ein Sexten-, *h e g* ein Quartsexten-Accord.

Weiter aber kann, wenn es nicht anging, zwei Dreiklänge auf Stufen des Basses nacheinander in einerlei Lage nebeneinander zu stellen, der eine von beiden, oder es können sogar beide zu Sexten-Accorden umgebildet werden, wie überhaupt jede fehlerhafte Quintenfolge durch die Umkehrung der Quinten in Quarten beseitigt wird. So kann nun die Verbindung der sechsten und siebenten Tonstufe der Tonleiter auf folgende Weise harmonisirt werden:

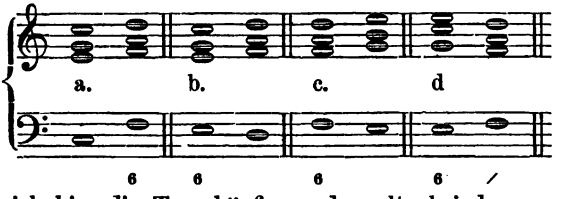
Digitized by Google

161.



Wenn hier zwei grosse Dreiklänge ungestört nebeneinander treten, so kann in anderen Fällen der eine gross, der andere klein sein.

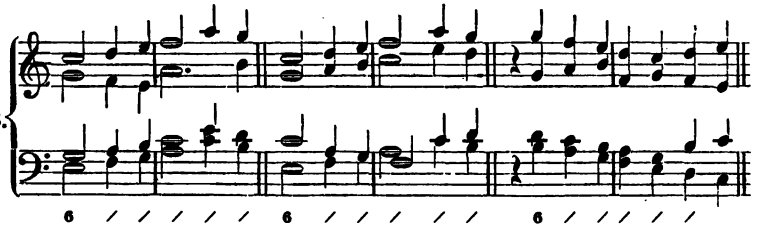
162.




Es zeigt sich hier die Terz häufig verdoppelt, bei d. sogar in beiden Fällen. Wenn nun so zwei Sexten-Accorde aufeinander folgen, dann wird der zweite gewöhnlich nicht mit 6 beziffert, sondern es deutet dann ein schräger Strich (von der linken Hand zur rechten aufwärts) auf den nämlichen Accord.

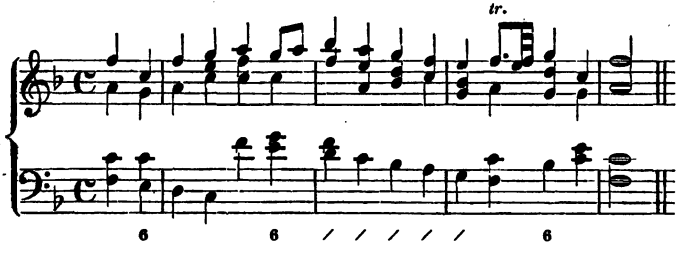
Wollten wir noch mehr Sexten-Accorde auf einander folgen lassen, so würden drei Stimmen zwar guten Fluss haben, die vierte jedoch würde sich behelfen müssen, indem sie bald das eine, bald ein anderes von den bereits vorhandenen Intervallen verdoppeln müsste.

163.



Wir wollen hiermit einmal eine Stelle aus einer Arie des „Josua“ von Händel vergleichen:

164.



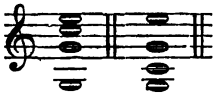

Es könnte so zwar jede Melodie mit Sexten-Accorden begleitet

Digitized by Google

werden und ist diese Weise zu begleiten wirklich ein Auskunftsmittel für schwierige Fälle der Bearbeitung. Dennoch ist eine längere Folge dieser Accorde für den vierstimmigen, mehr noch für den mehrstimmigen Satz wegen längeren Mangels eines Stamm-Accordes nicht eben anzurathen. Denn es ist ein vernunftgemässer Wechsel zwischen Stamm- und Umkehrungs-Accorden ein Bedürfniss der Harmonie, indem für den Schluss die Stamm-, für den noch gleichsam offenen Satz die Umkehrungsaccorde bestimmt zu sein scheinen.

### 2. Der Quartsexten-Accord

findet gegen den vorigen eine weit eingeschränktere Verwendung. Die Meinung, dass dies daran liegen solle, dass die Accorde in dem Grade an Kraft verlieren, als sie sich vom Stamme entfernen, bestätigt sich bei andern Umkehrungen, z. B. dem Secunden-Accord wenigstens nicht. So viel ist jedoch gewiss, dass der Quartsexten-Accord mit Vorsicht anzuwenden ist. Wenn nämlich die erste Umkehrung des Dreiklanges noch allenfalls den Schluss des Satzes zu bilden im Stande war, so ist die zweite, der Quartsexten-Accord, dessen unfähig. Hieraus ergiebt sich, dass er unbedingt nur im Verlaufe des Satzes eine Stelle finden kann Denn dieser bliebe mit ihm vollständig offen, da nicht so:

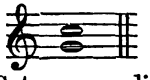
165. 

geschlossen werden kann.

Der Quartsexten-Accord ist eine Harmonie, welche den Theoretikern stets Sorge gemacht hat und macht. Da die Quarte und auch die Sexte Consonanzen sind, sollte man doch meinen, dass deren Zusammenstellung einen Schluss hätte bilden müssen. Aber es ist nicht möglich. Daher mussten sich die Theoretiker zu einem Widerspruche verstehen und annehmen, dass die Quarte manches Mal, besonders dann, wenn sie gegen den Bass liegt, dissonire (Marpurg nennt sie pseudodissonirend). Unter andern hat sich der scharfverständige Gottfr. Weber hierüber recht lustig gemacht. Gleichwohl hat der spätere Dehn keinen Anstand genommen, die *„quarta dissonans“* wieder in das System aufzunehmen. So viel ist und bleibt gewiss, dass alle Harmonieen, in denen der Bass das Verhältniss einer Quarte gegen eine der übrigen Stimmen einnimmt, einen der Befriedigung baaren Sinn haben. Der Grund ist in der Bedeutung der Intervalle überhanpt zu suchen. Die Quinte, worauf diese Harmonieen beruhen, ist das unbestimmteste, allgemeinste aller Tonverhältnisse. Wenn der Grundton als Basis des Terzenbaues das Feste ausdrückt, so ist die Quinte, auch wenn sie hinzutritt, vorerst noch das Unentschiedene, ob

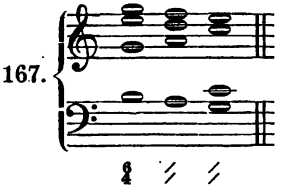
Digitized by Google

Dur, ob Moll? — etwas Werdendes, näher zu Bestimmendes. Die eintretende Terz erst deutet auf das Tongeschlecht. Uebernimmt nun der Bass die Quinte der Harmonie, so muss das Unbestimmte am meisten hervortreten:

166. 

Daher sind alle Stellen des Satzes, wo die Quarte so nackt, wie hier, hingestellt ist, unbefriedigend, und das tritt selbst dann noch hervor, sobald die Terz (hier Sexte) hinzukommt.

Wenn aber schon der einzelne Quartsexten-Accord mit Vorsicht und nur in gewissen aus Uebung zu erlernenden Fällen angewendet werden kann, so möchte es schwerlich gerathen sein, ganze Folgen davon aufzustellen:

167. 

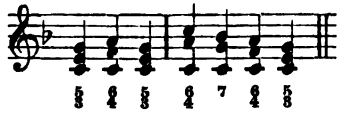
Denn abgesehen davon, dass auch hier die eine von den Stimmen (der Tenor) sich behelfen muss, macht es einen üblen Eindruck, wenn wir den Bass fortwährend mit einer anderen Stimme in Quarten einherschreiten sehen. Eine Folge von Quarten kommt zwar auch in den Sexten-Accorden vor, doch liegt sie hier nicht gegen den Bass, sondern in anderen Stimmen. Die im Basse liegende Terz des Sexten-Accordes vergütet diesen Uebelstand durch ihr bestimmendes Wesen. Merken wir übrigens beiläufig auf die Bezifferung zweier Quartsext-Accorde hintereinander. Sie ist ähnlich, als bei den Sexten-Accorden, nur dass jetzt zwei schräge Striche nothwendig werden, weil zwei Ziffern zur Darstellung der Intervalle gehören.

Da durch den Quartsexten-Accord, ähnlich wie durch die erste Umkehrung des Dreiklanges die fehlerhaften Quinten vermieden wurden, der Anfänger in die ihm willkommene Lage versetzt wird, die Quintenfolge los zu werden; so liegt die Versuchung nahe, häufig Quartsexten-Accorde für Stamm-Accorde unterzuschieben. Jeder Lehrer wird an seinen Schülern diese Erfahrung gemacht haben.

Es ist daher nothwendig, dass gewisse Fälle, in welchen der Quartsexten-Accord nach musikalischer Redeweise gut ist, bis auf Weiteres aufgestellt und empfohlen werden. Es sind folgende:

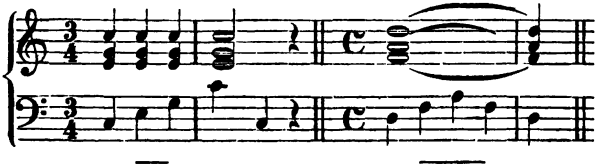
Erstens ist es keinem Bedenken unterworfen, wenn der Bass zu mehreren Accorden derselbe bleibt:

Digitized by Google

168. 

Da nun hier auf demselben Basstone der Dreiklang mit dem Quartsexten-Accorde, ja auch der Septimen-Accord, wechselt, so muss in solchem Falle selbst der Terzenbau beziffert werden. Es ist dann der Dreiklang als Terzquinten-Accord mit $\frac{5}{3}$ zu bezeichnen.

Zweitens ist der Quartsext-Accord anwendbar, wenn der Bass die Stufen des Accordes durchschreitet:

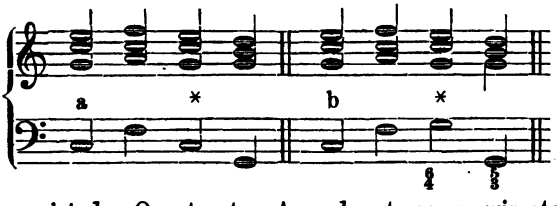
169. 

Ohne im Grunde ein andrer geworden zu sein (wenigstens ein anderer Accord), wurde der Bass hierdurch nur flüssiger. In solchem Falle wird nicht einmal eine besondere Bezifferung nothwendig, sondern es genügt, durch einen wagerechten Strich von dem Grundbasse aus bis zur nächstveränderten Harmonie anzudeuten:

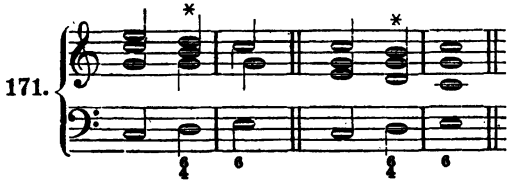
dass der Bass die Stufen des Accordes durchschreitet.

Mag auch der Rhythmus ein anderer werden, dies ist für Andeutung und Ausführung der Harmonie gleichgültig.

Drittens ist der Quartsexten-Accord gut in der zusammengesetzten Cadenz, wo er für die umständlichere Führung in Grundbässen bei a. eine willkommene Milderung durch den abgeleiteten Accord bei b. darbietet:

170. 

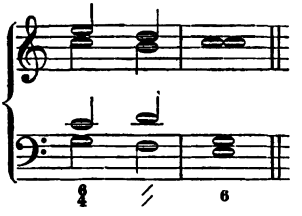

Viertens ist der Quartsexten-Accord gut, wenn wir statt desselben einen Terzquarten-Accord setzen könnten oder, was dasselbe ist, wenn er diesen vertritt.

171. 


Digitized by Google

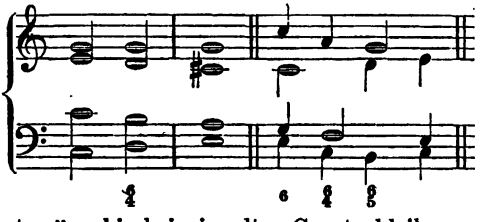
Offenbar könnte hier statt *d g h* auch *d f g h* stehen; nur war der vollständige Septimen-Accord nicht gut möglich, da *d* verdoppelt, einmal hinauf, einmal hinabschreitet. Ebenso, wenn er den Secunden-Accord vertritt, und dies ist ein Fall, der zwei Quartsext-Accorde nacheinander gestattet:

172.



(wobei eine Umkehrung des sogleich näher zu besprechenden verminderten Dreiklanges zur Anschauung gekommen ist). Endlich in manchen Fällen, wo er als Durchgangs-Accord (wovon weiterhin zu reden ist) genommen werden kann:

173.

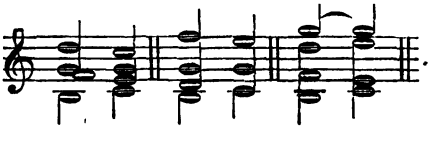


Nicht unerwähnt möge hierbei ein altes Gesetz bleiben, nach welchem der Quartsext-Accord gut sein soll, sobald die Quarte schon im vorigen Accorde vorhanden, d. h. vorbereitet ist. In manchen Fällen trifft dies zu, in anderen nicht. Ebenso was noch Andere feststellen, dass er anwendbar sei, sobald der Bass überhaupt stufenweis auf- oder abwärts schreitet.

### 3. Die Umkehrungen des Septimen-Accordes.

Dasselbe, was von den Auflösungen des Septimen-Accordes gesagt worden, gilt für dessen Umkehrungen. Doch bietet sich hier der Vortheil dar, dass diese stets einen vollständigen Dreiklang zur Folge haben. Denn der Grundton, der in eine Mittelstimme übergegangen ist, braucht nun nicht mehr in die T. zu gehen, wie in den Stamm-Accorden, weil dieselbe hinlänglich vertreten ist. Der Quintsexten-Accord geht, da er auf dem Leiteton steht, in den Dreiklang:

174.

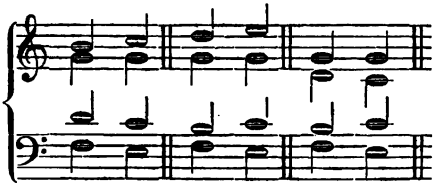


Digitized by Google

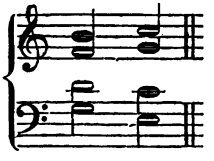
Der Terzquarten-Accord geht, indem er auf der Quinte steht, welche ebensowohl steigen, als fallen kann, entweder in den Stamm des Dreiklanges oder in dessen erste Umkehrung:

175.

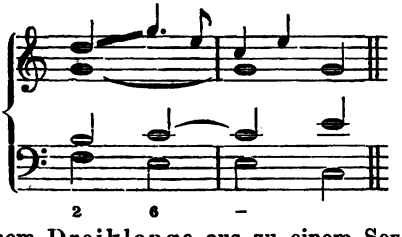
Der Secunden-Accord, welcher auf der Septime steht, löst sich, indem diese um eine Stufe abwärts schreiten muss, stets in den Sexten-Accord auf.

176. 

Ein Sexten-Accord kann auch wohl ausnahmsweise dem Stamm-Accorde folgen. Natürlich, dass dann die in der Mittelstimme liegende Septime steigt:

177. 

Wie nun der Stamm-Accord manche Unregelmässigkeit zuliess, so sind auch bei seinen Umkehrungen hin und wieder andere Führungen der Stimmen möglich. So geschieht es nicht selten, dass bei dem Secunden-Accord die Oberstimme aus der Quinte des einen Accordes in die Quinte des anderen springt:

178. 

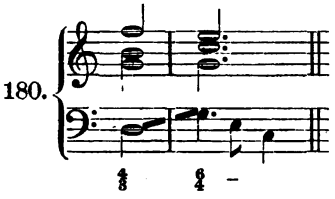

ja sogar von einem Dreiklange aus zu einem Sexten-Accorde:

179.

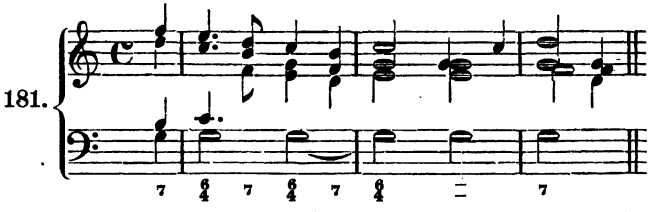

Ueberhaupt ist es die Quinte, welche sich grössere Freiheiten erlaubt.

Digitized by Google

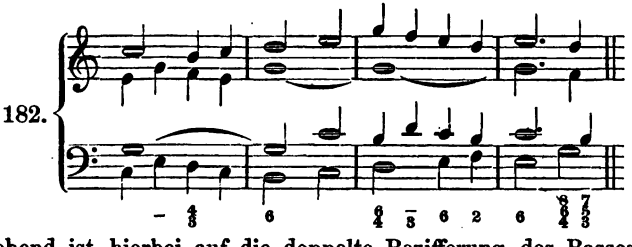
Das was eben geschah, sehen wir hier, in einem Terzquarten-Accorde, sogar im Basse:

180. 

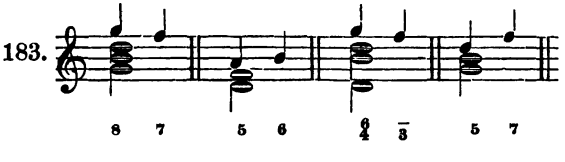
Dergleichen Sprünge vergütet die liegenbleibende Mittelstimme, und es ergiebt sich, dass, je ruhiger die Haltung der einen Stimme, desto eher die maaslosere Führung einer anderen zu ertragen ist. Diese Erfahrung möge über eine ähnliche Führung des Septimen-Accordes, nämlich in den Quartsexten-Accord Aufschluss geben. Seine Auflösung wird hierdurch nicht unterlassen, sondern nur hinausgeschoben:

181. 

Eine ähnliche Haltung, wie sie hier der Bass angenommen hat, kann auch auf die Mittelstimmen übertragen werden, wenn an die Stelle des Stamm-Accordes Umkehrungen treten. Da in allen die Dominante Bindeton ist, so lassen wir, um die Eintönigkeit zu vermeiden, diesen zwischen Alt und Tenor abwechseln:

182. 

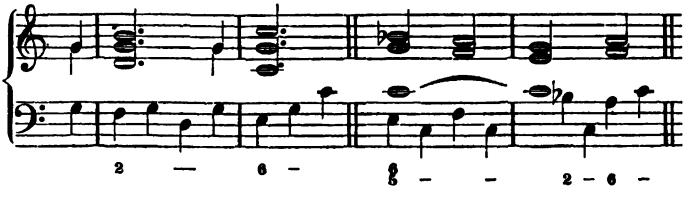
Beigehend ist hierbei auf die doppelte Bezifferung des Basses im dritten und vierten Takt zu achten. Dass sie Bezug hat auf zwei Harmonieen, ist oben angedeutet. Merken wir, dass sie ausserdem auch zwei Intervalle in einer und derselben Harmonie verlangen kann.

183. 

Digitized by Google

In solchen Fällen ist dann auch häufig der Terzenbau (der eigentlich nicht beziffert wird) besonders anzugeben. Dagegen ist in dem gleichfalls möglichen Falle, dass der abgeleitete Bass in den ursprünglichen zurückspringt, eine Bezifferung nicht nöthig, indem aus dem Zusammenhange zu sehen ist, dass keine Aenderung in der Harmonie vorgeht:

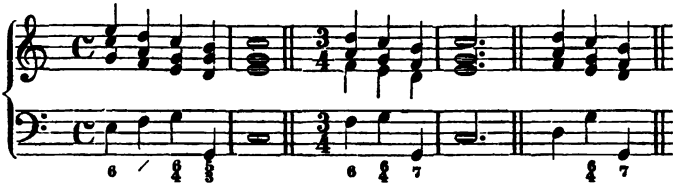
184.



Anwendung der Umkehrungs-Accorde auf die Cadenz.

Die Biegsamkeit der Umkehrungs-Accorde gewährt zwar gegen die Art der harmonischen Behandlung durch Stamm-Accorde Erleichterung. So ist es namentlich der Sexten-Accord der Sp., welcher in der Cadenz eine Rolle spielt; und zwar häufig so, dass er dem schliessenden $\frac{6}{4}$ Accord vorangeht, wobei (wie bei den Schlüssen im Allgemeinen) Gegenbewegung beliebt ist:

185.

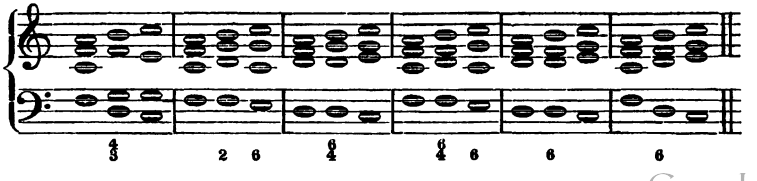


Indessen verlangen Anfang und Schluss, überhaupt jeder bedeutsame Punct der Satzbildung, als Halbschluss und Einschnitte im Periodenbau die kräftigeren Stamm-Accorde. Es ist keiner von den Umkehrungs-Accorden so geeignet zur Cadenz, als jene, und es muss daher bei dem, was über die Basscadenz gesagt worden ist, verbleiben. Dagegen werden für die zwischenliegenden Räume einer Melodie die vom Septimen-Accord abgeleiteten Harmonieen weit mehr gewählt, als dieser: nur er selbst gehört so recht eigentlich zum Schlusse. Während er etwas Bestimmteres, Härteres hat, eignet jenen Milde.

Falls also die sechste und siebente Stufe der Tonleiter nicht zum Hauptschlusse gehören, treten für sie folgende neue Begleitungen ein:

a. b. c. d. e. f.

186.



Digitized by Google

Bei a. sehen wir einen Terzquarten-, bei b. einen Secunden-Accord, bei c. einen Quartsexten-Accord, welcher, wie oben ausgeführt ist, den Terzquarten-Accord vertritt; bei d. auf ähnliche Weise den, welcher den Secunden-Accord vertritt. Bei e. und f. Sexten-Accorde.

Hierdurch ist nun des Weiteren überall die Gefahr, Fehler in Quintenfortschreitungen zu machen, beseitigt.

## Der verminderte Dreiklang.

In den letzten drei Fällen zeigen sich neue Gestaltungen *d f h* und *f h d*, welchen wir eine besondere Betrachtung zu widmen haben. Es sind dieses Umkehrungen von einem Dreiklange der siebenten Stufe der Tonleiter

*h d f*

welcher, da er Terzenbau ist, ein Stamm-Accord sein muss. Er besteht aus kleiner Terz und verminderter Quinte, nach welcher er verminderter Dreiklang heisst. Wie jedoch einige Harmoniker diese Quinte, welche in der That nicht vermindert ist, falsche Quinte (gegenüber der reinen, S. 48) zu benennen vorziehen, so gilt ihnen auch dieser Dreiklang — gegenüber den vollkommenen Dreiklängen, die auf den ersten sechs Tonstufen einer Tonart stehen und unter deren Anwendung die Grund-Accorde der Tonart gebildet werden konnten — für einen sogenannten falschen (auch unvollkommenen) Dreiklang.

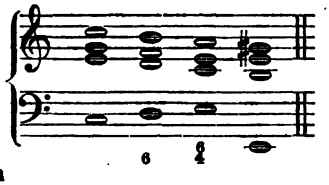
Dieser Dreiklang wird unter Andern von Marx nicht als ein selbstständiger, sondern als ein Bruchstück des Septimen-Accordes, mithin mit Dominantenkraft, angesehen. Dies trifft in vielen, auch z. B. in den drei obgedachten Fällen zu, und dann ist die Fortführung seiner Intervalle ganz dieselbe, wie in dem Septimen-Accorde.

Als im Terzenbau begründet, bedarf der verminderte Dreiklang keiner Bezifferung. Doch hat man ihn auch mit 5 und einer Null darüber (um hiermit die falsche Quinte anzudeuten) oder mit einem Halbbogen (Telemann's Erfindung) beziffern zu müssen geglaubt, eine Vorsicht, welche auf die von ihm abgeleiteten (Sexten- und Quartsexten-) Accorde nicht ausgedehnt wird.

Jedoch ist der verminderte Dreiklang auch ebenso häufig ein für sich selbstständiger Accord, welcher gar nicht an eine so peinliche Fortführung seiner Stimmen gebunden ist, als dies im Septimen-Accord der Fall war. Besonders häufig wird er nach der Parallele A-moll gewendet, zu deren Tonleiter ja seine Töne ebensowohl gehören:

Digitized by Google

187.

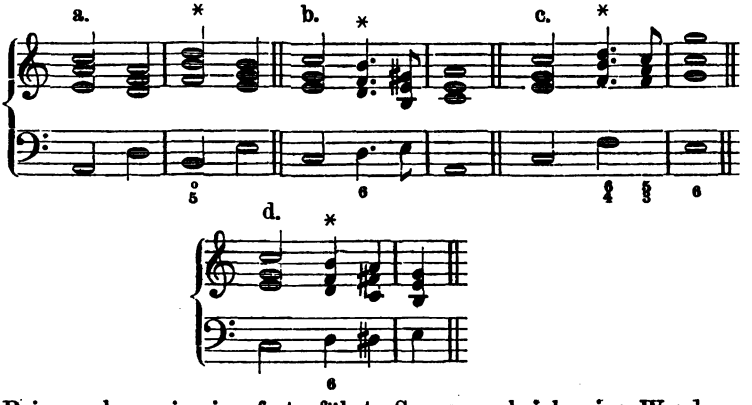


da die Auflösung von

nicht entschieden andeutet, ob dies *c e* zu C-dur oder zu A-moll gehört.

Andre, hiermit keinesweges erschöpfte, Wendungen sind:

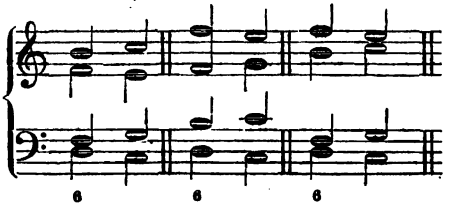
188.




Bei a. sehen wir eine fortgeführte Sequenz; bei b. eine Wendung des Sext-Accordes nach E-dur, bei c. eben solche vom Quartsexten-Accord nach F-dur, bei d. einen verminderten Septimen-Accord (wovon später) auf ihn folgen.

Schwierig ist es, zu entscheiden, welches seiner Intervalle verdoppelt wird. Nach der Ansicht, dass er Bruckstück eines Septimen-Accordes ist, in welchem der Grundton *g* aufgegeben worden, müsste wohl die Quinte *d* am meisten verdoppelt werden. Dies ist bei b. und d. der Fall. Dagegen wird in a. der Grundton *h* (die ursprüngliche Terz) bei c. die Quinte *f* (ursprüngliche Septime) verdoppelt. Dies Letztere ist auch in folgender gar nicht seltenen Verbindung dieses Accordes mit der Tonica der Fall:

189.

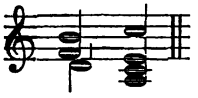


Digitized by Google

wo *f*, die Terz im Accord, die übrigens die Dissonanz ist, verdoppelt, einmal aufwärts, einmal abwärts geführt wird.

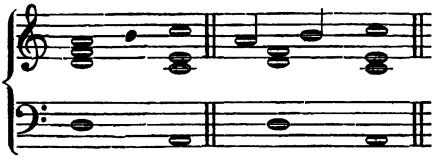
Knüpfen wir noch einmal an die Wendung dieses Accordes nach A-moll an, so dürfte die hiermit zusammenhängende, feierlichen Eindruck hinterlassende, Führung

190.



aus einem plagalischen Schlusse hervorgegangen sein, in welcher das *h*

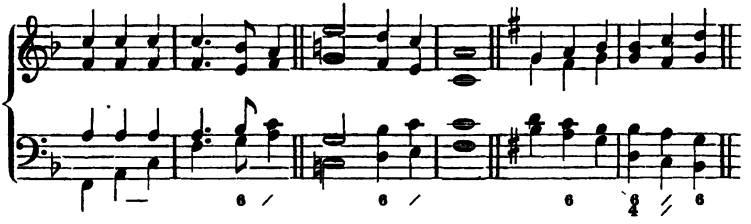
191.



durchgehend gedacht werden muss. Die verdoppelte ehemalige Quinte *d*, hier im Basse, wird wiederum unregelmässig geführt, denn jedenfalls ist *d f h*, als Accord genommen, nun ein verminderter Dreiklang.

Da nun sämmtliche Intervalle des verminderten Dreiklanges sich so geschmeidig zeigen, so ist er häufig zu Gunsten einer fliessenderen Stimmenführung, mehr aber noch in minderstimmigen Sätzen anwendbar.

192.



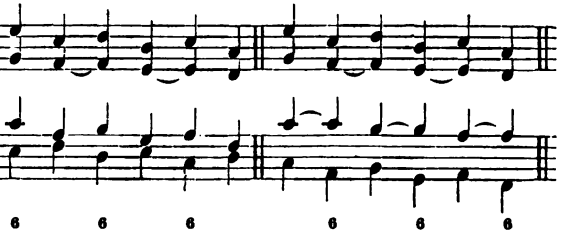
Ueberall ist jedoch leicht zu fühlen, dass er so wenig, wie überhaupt alle Umkehrungen die Bestimmtheit haben, welche den Stamm-Accorden eignete.

### Sequenzen mit Umkehrungs-Accorden.

Die Wichtigkeit folgerechter Fortführungen in harmonischer Beziehung ist bereits nachgewiesen. Es ist daher rathsam, Sequenzen aller Art auch mit Hülfe der Umkehrungen zu bilden, wobei sich immer mehr herausstellen wird, wie Vieles von musikalischer Gestaltung lediglich aus der Folgerichtigkeit hervorgeht. Vor Allem können die Sequenzen, welchen wir Quartquintengänge zu Grunde legen, dadurch gemildert werden, dass wir statt der Stamm-Accorde (wenigstens in einem Falle) Sexten-Accorde setzen.

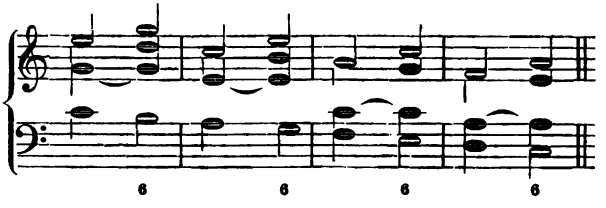
Digitized by Google

193.



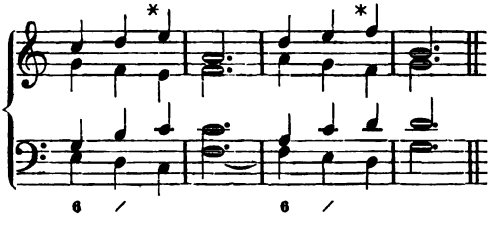
Aus 144. ergiebt sich gleichfalls, durch Anwendung des Sexten-Accordes,

194.



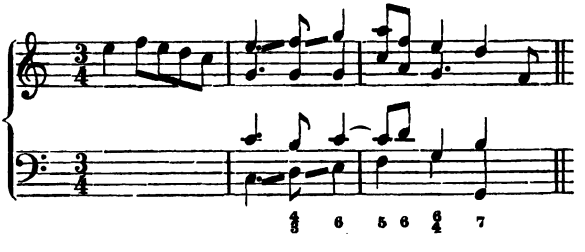
die erwünschte Vollständigkeit in den Stimmen. Oft jedoch giebt gerade die Folgerichtigkeit Veranlassung, Accordtöne auszulassen.

195.



Hätte an den angedeuteten Stellen die jetzt fehlende Quinte geschrieben werden sollen, so würde irgend eine von den Stimmen dadurch verloren haben. In andrer Weise gestattet es die folgerechte Führung, dass die Septime, namentlich im Terzquarten-Accorde sogar als Oberstimme aufwärts schreite.

196.



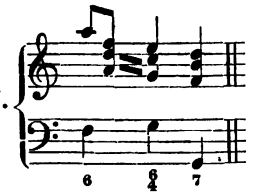
Im letzten Takte durfte beiläufig der Tenor von *d* nicht nach *c* gehen, weil dies mit dem Alt fehlerhafte Quinten zur Folge gehabt



Digitized by Google

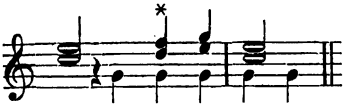
hätte; allenfalls hätte er nach *e* gehen können, wobei die Terz verdoppelt gewesen wäre. Bei Verbindungen dieser Art ist es am gerathensten, die enge Lage anzuwenden, weil hier die Quinten zu Quarten werden.

197.



Uebrigens schreitet auch im Stamm-Accorde die Septime dann aufwärts, wenn sie ohne Leitton durchgehend auftritt:

198.



### Zur Uebung der Umkehrungs-Accorde.

Auch hier ist es wohl gerathen, vor Ausarbeitung einer gegebenen Melodie, eine Tabelle der sämmtlichen hier anwendbaren Mittel in der jeweiligen Tonart anzufertigen, z. B. in *C*:

| 1. Dreiklänge. | Stamm-, | Sexten-, | Quartsext-Accord |
|---|---|---|---|
| T. | *c e g* | *e g c* | *g c e* |
| Tp. | *a c e* | *c e a* | *e a c* |
| D. | *g h d* | *h d g* | *d g h* |
| Dp. | *e g h* | *g h e* | *h e g* |
| S. | *f a c* | *a c f* | *c f a* |
| Sp. | *d f a* | *f a d* | *a d f* |

2. Vierklänge. Stamm, erste, zweite, dritte Umkehrung
*g h d f  h d f g  d f g h  f g h d*

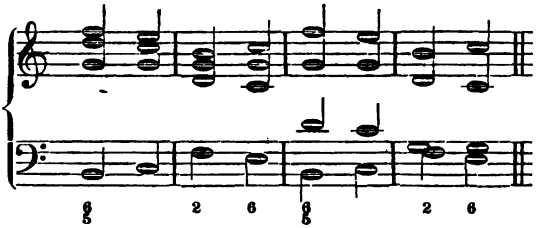
3. Der verminderte Dreiklang
*h d f  d f h  f h d*

Wie früher, so schreiben wir dann zur Melodie zunächst den Bass nieder, und zwar erst die bedeutenderen Puncte des Satzes, dann das, was zwischen ihnen liegt. Wenn wir hierbei finden, dass die grade Bewegung in den Aussenstimmen weit eher möglich ist, als bei den Stamm-Accorden, so liegt hierin zwar eine grössere Milde in der Harmonie, jedoch kann diese eben nur so lange walten, als die mildere Stimmung herrschen soll. Im anderen Falle stellt es sich heraus, dass auch hier die Gegenbewegung in den Aussenstimmen eine erwünschte ist, und es treten in den Umkehrungen des Septimen-Accordes gern der

Digitized by Google

Leitton gegen die Septime und diese gegen jenen, also die bedeutendsten Intervalle gegeneinander:

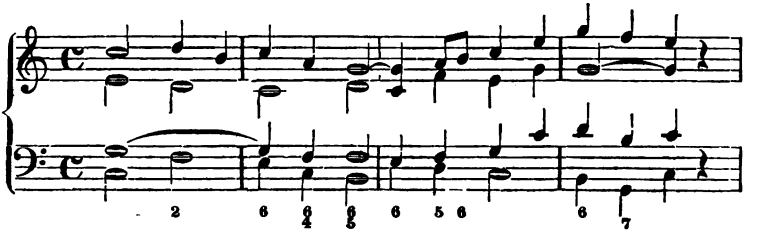
199.



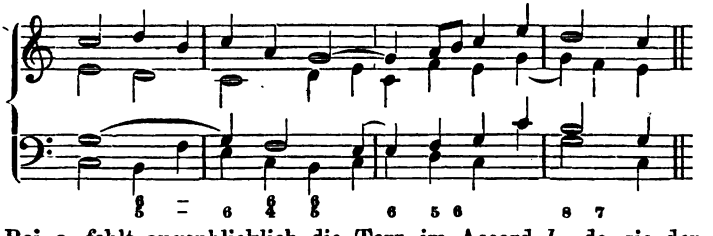
Diese Art der Begleitung finden wir bei den grössesten Tonsetzern am meisten vertreten.

a. b. c.

200.



d.



Bei a. fehlt augenblicklich die Terz im Accord *h*, da sie der Sopran sofort nachbringt, so wirkt sie dadurch nur desto mehr. Anders ist es bei d., wo der Bass dieselbe hat und nun in eine andre Umkehrung des Septimen-Accordes, nämlich in den Secunden-Accord übergeht, daher keine neue Bezifferung! — Bei b. ist der Quintsexten-Accord nicht regelmässig geführt, er geht in den Sexten-Accord. Solche sprungweise Führung einer Stimme im Septimen-Accord (Terz in die Terz) ist oben gezeigt worden. Der verminderte Dreiklang *d f h* lehnt sich geschickt an A-moll an, eine solche Zusammenstellung erforderte die doppelte Bezifferung, wie wir sie bei c. sehen.

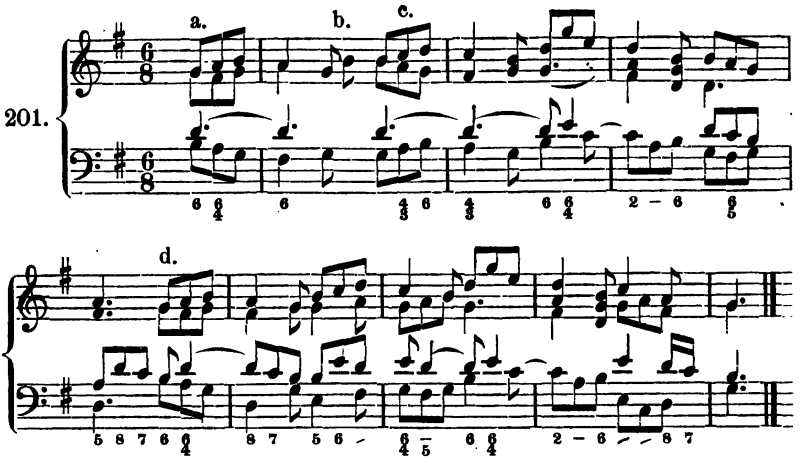
Fälle, wie vorstehende, sind nicht niedergeschrieben, des Besonderen, Abweichenden wegen, sondern sie sollen dem Anfänger Muth machen und zu weiterem Nachdenken anregen.

In diesem Sinne geben wir noch ein Beispiel:



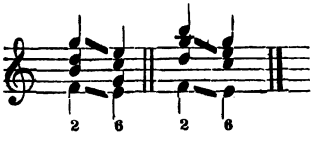
Digitized by Google

201.




Zu beachten ist: Bei a. der Anfang mit einem Sexten-Accorde; bei b. das Kreuzen des Altes über den Sopran; bei c. Steigen der Septime im Sopran (im Terzquarten-Accorde möglich); bei d. die verdeckten Octaven zwischen Tenor und Bass, welche sich hier durch Gegenbewegung einigermaassen rechtfertigen lassen. Sie sind sonst zu vermeiden, namentlich in den äusseren Stimmen. Da Anfänger sie leicht machen, sei ihrer noch ausdrücklich gedacht.

202.



Uebrigens ist auch hier wiederum jede einzelne Stimme fleissig durchzusingen, dann mit jeder anderen, namentlich die Frauenstimmen unter sich, und dann wieder die Männerstimmen unter sich durchzugehen.

## Gegebener Bass.

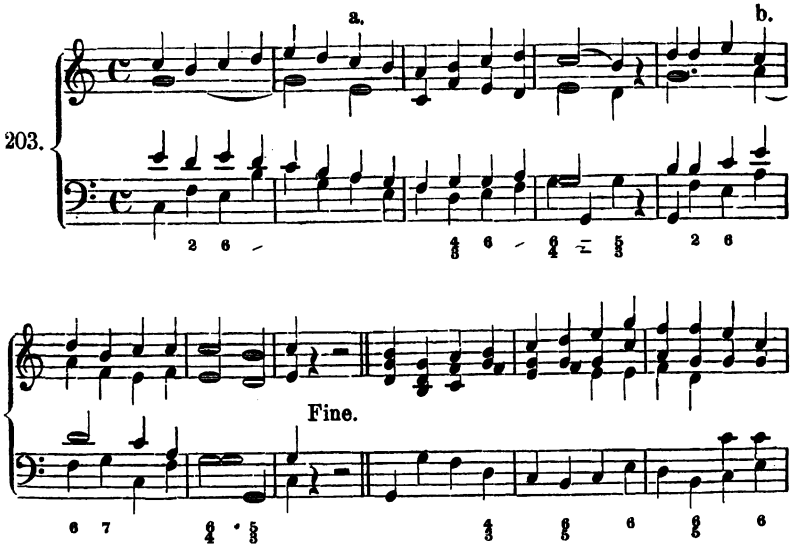
Es ist für das Verständniss der Accorde die Probe, sie zu bezifferten Bässen zu bearbeiten. Hierbei kann es nicht Forderung an die Generalbass-Kunst sein, gerade diejenige Oberstimme wiederaufzufinden, welche von dem Componisten gedacht worden ist.

Werden die Accorde richtig aufgesucht und in regelrechte Verbindung gebracht, so ist Alles geschehen, was gefordert werden kann. Die Töne der Oberstimme liegen dann (wie oben bereits ausgesprochen ist) wenn auch nicht in dieser selbst, so doch in der Harmonie. Und dies ist hinlänglich für den Zweck des Generalbasses, der lediglich ein

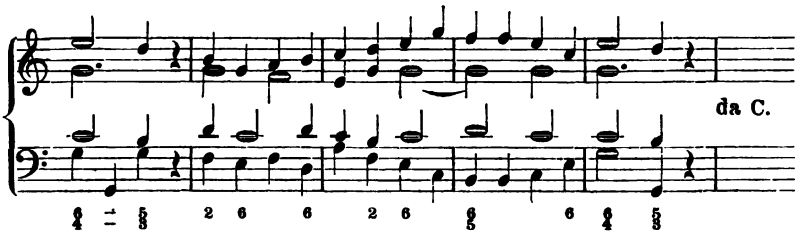
Digitized by Google

Leitfaden oder eine Abkürzungsschrift für die Partitur sein sollte. Hieraus geht hervor, dass das Studium desselben nur Hülfsmittel für den Componisten sein kann. Wie begreiflich, ist diesem seine Melodie Heiligthum, und es kann ihm nicht gleichgültig sein, ob sie im Grundtone oder in der Terz oder in der Quinte anhebt, wie ja die Lage der Harmonie von Wichtigkeit ist. Wie natürlich also, dass von der Melodie aus der Bass gesucht werde, nicht aber umgekehrt, da Niemand sagen wird: „hier habe ich einen schönen Bass erfunden, zu welchem ich mir eine Melodie suchen will", sondern er wird sagen: „ich habe eine Melodie erfunden, zu welcher ich die schickliche Harmónie suchen möchte."

Bei dieser Aufgabe, (welche so zu verstehen ist, dass der Anfänger nach dem Bass vierstimmig ausarbeitet (aussetze) und das von ihm Gefundene mit dem hier Stehenden vergleicht) — bei dieser Aufgabe gelten alle früheren Bestimmungen, nur im umgekehrten Sinne, da vom Basse die Melodie zu suchen ist. Um diese fruchtbar zu machen, denken wir an die bedeutenderen Intervalle für jeden Fall, wo entweder gleiche oder Gegenbewegung möglich ist. Uebrigens ist die weite Lage, oder wie die Generalbasslehre sich ausdrückt: die getheilte d. h. diejenige, bei welcher zwei Stimmen mit der rechten Hand und zwei mit der linken gespielt werden, vorzuziehen. Natürlich ist hiermit auch die beste Art und Weise, für Gesangstimmen zu schreiben, mit eingeschlossen, denn was gespielt gut klingt, muss auch gesungen klingen und umgekehrt.

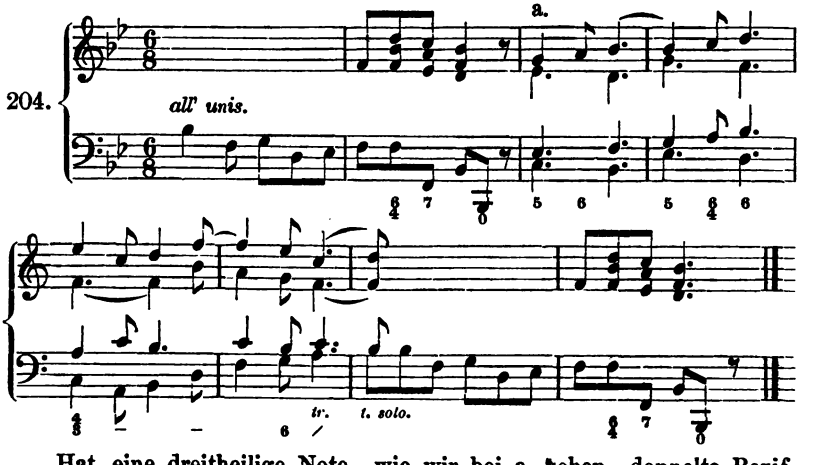



Digitized by Google




Nicht leicht wird Jemand gerade diese Oberstimme auffinden. Doch bieten sich Puncte dar, an welche man sich halten kann. Z. B. die Dreiklänge auf Tonstufen, welche in Gegenbewegung einherzugehen pflegen. Hätten wir zu den ersten fünf Tönen das *g* des Altes in die Melodie gelegt, so wäre dies zwar nicht unrichtig, aber langweilig gewesen, inzwischen hätten wir bei a. doch davon abgehen müssen. So würde es schwer möglich sein, etwas absolut Schlechtes zu liefern. Auch die Sequenz des Basses bei b. lässt auf eine folgerechte Oberstimme schliessen.

Zur Vervollständigung der Generalbasszeichen sei es noch angeführt, dass die Null bei einer Note darauf deutet, dass der Basston accordleer bleiben soll. Nicht selten bezeichnet man dies bei längerer Unterbrechung der Harmonie mit *„Tasto solo (t. s.)"*. Auch bedient man sich des Zeichens: *„All' unisono"* oder *all' 8va*, sobald der Bass allein, oder, was dasselbe, in Octaven ausgeführt werden soll. Von der nächsten Bezifferung an wird dann wiederum Harmonie gefordert, und es muss alsdann selbst der Dreiklang, wie jeder Terzenbau, beziffert werden.

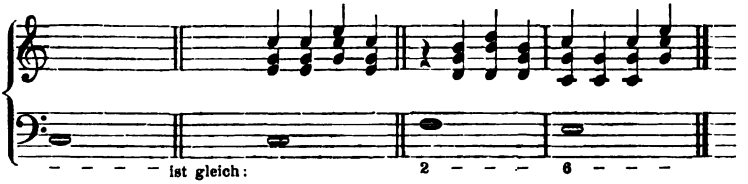



Hat eine dreitheilige Note, wie wir bei a. sehen, doppelte Bezifferung bei sich, so erhält der längere Theil derselben den Vorzug.

Digitized by Google

Sonst deutet man auch wohl durch kleine grade Striche die gewünschte Theilung eines längeren Tones an:

205.




## Uebung auf dieser Stufe.

Auch auf dem Abschnitte, wo wir nun angelangt sind, ist es rathsam, selbst zu schaffen. Die Formen, in welchen dies geschehen kann, sind die bereits nachgewiesenen. Um Liedsätze zu entwerfen, möge zuvor die Melodie aufgesetzt, und dann nach der gegebenen Anleitung begleitet werden. Dass hierbei der Rhythmus einfach bleibe, versteht sich ebenso, wie es bei der ausschliesslichen Anwendung der Grundharmonieen gefordert worden ist. Auch erinnern wir noch einmal daran, dass die Melodie nur aus Tönen der Tonleiter bestehen darf, da jeder fremde Ton andre Harmonieweise bedingen würde. Ehe der Anfänger hierzu schreitet, muss er sich vollständig vertraut machen mit den Umkehrungs-Accorden, da diese die Grundlage bilden für jede weitere Entwickelung. Sie ist gleichsam die Hausmannskost der Musik, denn wenngleich manche andere Harmonie, der wir noch begegnen, mehr würzhaft ist, so beruht doch auf jener Grundlage alles Kernige und Derbe derselben.

Gleich wichtig, wie die schriftlichen Arbeiten ist es, am Clavier sofort Vorspiele zu erfinden. Es ist dies der Anfang von dem, was man Improvisiren nennt. Man möge sich hierzu vorerst eines bezifferten Basses bedienen, oder diesen selbst auf dem Papier entwerfen, (was dem Anfänger indess schwer vorkommen wird) wie es denn immer eine gute Uebung bleiben dürfte, zu der Bezifferung die Harmonie zu suchen und diese fliessend zu verbinden.

Digitized by Google

# Dritte Abtheilung.

## Das Mollgeschlecht und die Molltonleiter.

Es war der natürliche Anfang unserer Entwickelung, von der Durtonleiter auszugehen. Sie ist in der Naturharmonie wenigstens ihrem Hauptinhalte nach enthalten. Neuerdings hat man sich bemüht, auch den kleinen Dreiklang aus derselben abzuleiten. Ein Versuch, wie ihn Hauptmann in seiner „Metrik und Harmonik“ giebt, ist für die Theorie gewiss von Interesse. Was die Kunst selbst betrifft, so hat sie sich von frühester Zeit des Mollgeschlechts bedient, ja wohl häufiger, als des anderen. Hiermit stimmt es überein, wenn Reisende von Völkern erzählen, bei denen die Musik sich im ersten Zustande befand, dass ihre Melodieen überwiegend sich auf das Mollgeschlecht bezogen haben und in der That bewegen sich viele Volksweisen der nordischen Völker eben darin. Auch in den Kirchentonarten finden wir das Mollgeschlecht vorwiegend ausgebildet, Obgleich zwar der Zahl nach beide Geschlechter gleich vertreten sind, so überwiegt das Moll, da die eine Durtonart wegen der mangelnden Unterdominante wenig zum Gebrauche gekommen ist Uebrigens liegt es im Geiste einer Religion, deren Wahlspruch ist: „thuet Busse“, dass das Mollgeschlecht zur grösseren Verwendung und Ausbildung gelangte. Kam es doch selbst in hochfeierlichen, der Dichtung nach indessen gar nicht trüben Stimmungen (bei der dorischen Tonart) zur Anwendung! Es liegt mehr Wehe in der menschlichen Brust, das sich in weicheren Klängen emporringt und reicher quillt, als Freude, die in dem Durgeschlechte Ausdruck sucht.

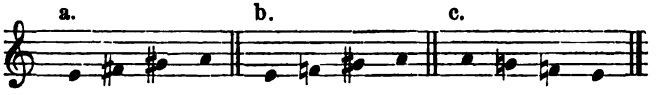
Sind dies Begründungen grösseren Gebrauches des Mollgeschlechtes, so stimmt es damit überein, dass auch reichere Mittel für denselben vorhanden sind. Hiervon ist die Folge, dass fast sämmtliche Componisten sich der Wahl der Molltonart mit Leidenschaft hingeben. Wieder auffallend erscheint dies in neuester Zeit und man hat das stechende Wort „Weltschmerz“ wohl auch auf diese Neigung zu Moll bezogen.

Bei dem mit seinem Reichthum zusammenhangenden Wechsel des

Digitized by Google

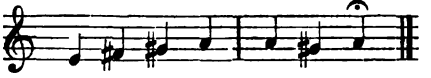
Mollgeschlechtes hat es nicht recht gelingen wollen, die Tonleiter in ein System zu bringen. Der Streit darüber ist stets lebhaft. Verschiedene Einflüsse sind es, die, bald melodischer, bald harmonischer Art, hierbei vorherrschen. Der streitige Punct berührt die sechste und siebente Stufe der Molltonleiter. Nehmen wir A-moll als Parallele von C für die Normaltonart, so finden wir darin drei verschiedene Wendungen derselben:

206.



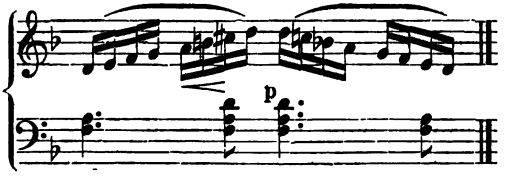

Fassen wir zuvörderst den melodischen Gesichtspunct in das Auge! Niemand wird ableugnen können, dass die Molltonleiter an und für sich zuerst eine Melodie ist, wie die Durtonleiter, unabhängig von jeder Harmonie. In diesem Betracht muss es viel fliessender erscheinen, wenn eine Stufe, die grösser ist als gross d. h. die übermässige Secunde, welche wir bei b sehen, *f-gis* vermieden wird. So lautet die fünfte Zeile des Liedes: „Jesus meine Zuversicht," welche offenbar zu A-moll gehört (nicht mit *f*):

207.



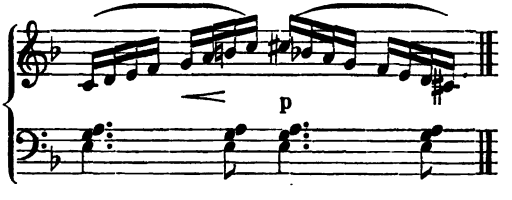
Noch mehr finden wir bei leicht vorübergleitender Weise der Tonleiter die herbe, schwere übermässige Secunde *f-gis* vermieden, so z. B. in dem „Don-Juan" Finale:

208.



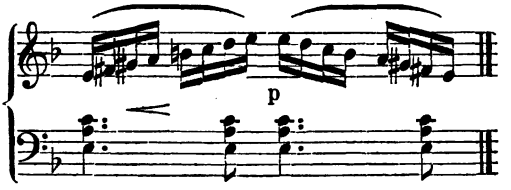

Niemand wird diese beiden Fälle für etwas Anderes ansehen können, als für die Tonleiter. Indem wir bald darauf lesen:

209.




wird es klar, dass die Harmonie hierbei von keinem Einflusse gewesen ist, da zu demselben Accorde *hc* und dann *cisb* geschrieben ist. Ebenso hier,

Digitized by Google

210. 


wo es aufwärts recht gut *f-gis* und abwärts in allen drei verschiedenen Weisen hätte heissen können. Ueberall ist das Fliessendere der Melodie dem Schweren vorgezogen worden.

Je bedeutsamer, also auch je langsamer aber die Begleitung auftritt, desto grösser ist die Einwirkung der Harmonie. Vergessen wir nicht den gegenseitigen Einfluss der Harmonie und der Melodie auf einander! Denn einerseits ist die Harmonie selbst aus der Tonleiter entstanden, andrerseits musste sich diese für die Begleitung geschickt zeigen. Sollte ein vollständiger Schluss stattfinden, so gehörten dazu

die Tonica *c e g*
die Dominante *g h d*
die Subdominante *f a c*

Grade diese Töne ergeben die Tonleiter

*c d e f g a h c.*

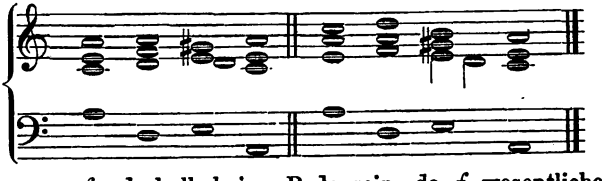
Und hiermit haben wir die Tonleiter auch von dem harmonischen Gesichtspunct gerechtfertigt, indem die bedeutsamsten Accorde und die Schlüsse aus ihr gebildet werden können. Ganz ebenso wäre zum Schlusse in Moll

die Tonica *a c e*
die Dominante *e gis h*
die Unterdominante *d f a*

nothwendig und es würde sich hieraus die Reihe

*a h c d e f gis a*

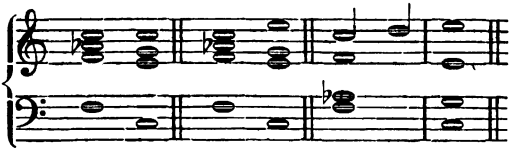
als Tonleiter ergeben. Denn der Schluss wäre:

211. 

Hierbei kann von *fis* deshalb keine Rede sein, da *f* wesentlicher Bestandtheil der Unterdominante bleiben muss. Ebensowenig kann *g* für *gis* eintreten, indem der Schluss den Leitton erforderlich macht d. h. die grosse Terz des Dominanten-Accordes. Es geht hieraus zugleich hervor, dass der Dominanten-Accord, indem er sowohl nach Dur als nach Moll gehen kann, beiden Tongeschlechtern gemeinsam

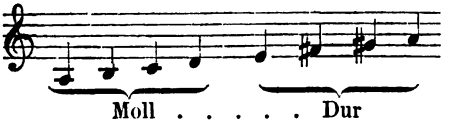
Digitized by Google

ist und dass die wesentliche Verschiedenheit in der Harmonie zwischen beiden in dem Accorde der Unterdominante besteht, welcher in Dur gross, in Moll klein ist. Dass wir in Dur dennoch, neuerdings wieder häufiger, dem Schlusse durch die Moll-Unterdominante begegnen, dürfte nicht übergangen werden, wenn gleich diese Art des Schlusses in ihren weiteren Folgen nicht hierher, sondern in den Abschnitt von den Durchgangsharmonieen gehört.

212. 

Wir sagen aber deswegen: „neuerdings wieder", weil sich viele ältere Kirchencomponisten zum Schlusse gleicher Accorde bedienen, indem ihnen, mit einer vollkommenen Consonanz zu schliessen, am Herzen lag. Der Unterschied ist nur der: Heute liebt man es in Durstücken durch die Moll-Unterdominante zu schliessen, ehemals schloss man in Mollstücken mit dem Dur-Accorde.

Es ist hiermit thatsächlich erkannt, dass die Molltonleiter abwechselt, gleich als wenn sie sich mehr oder weniger der Durtonleiter zu nähern strebte: eine Erkenntniss, welche sich deutlich dadurch ausspricht, dass man für diejenige Molltonleiter, welche ihr oberes Tetrachord aus Dur entnimmt, die Bezeichnung „Molldurtonleiter" braucht:

213. 


Diese Tonleiter scheint geschichtlich mit der alten dorischen, welche die grosse Sexte hatte, in Verbindung gebracht werden zu müssen; die aber, welche die kleine Sexte hat, mit der aeolischen, da sie diese in ihrem Systeme hatte (wovon weiterhin). Der Leitton *gis* wird durch die moderne Art zu schliessen bedingt, war aber in früheren Zeiten schon nicht selten. Dass er nicht vorgezeichnet, sondern überall, wo er vorkommt, zufällig erhöhet wird, beweist wiederum, welchem Wechsel die Molltonleiter unterworfen ist und wirklich hat sich da, wo in der Begleitung nicht gerade der Dominanten-Accord zu Grunde liegt, diejenige Weise derselben erhalten, welche Sexte und Septime klein hat, wie in der aeolischen Tonart. Dies ist überwiegend in der fallenden Richtung der Tonleiter herrschend. Ein Beweis gegen *gis* träte endlich auch noch dadurch herein, wenn wir nach Analogie mit der Durtonart

Digitized by Google

einen Aufbau von Dreiklängen auf jeder Tonstufe der Tonleiter versuchend, auf der ersten, also

auf *a* : *a c e*
„ *h* : *h d f*
„ *c* etwa *c e gis*?

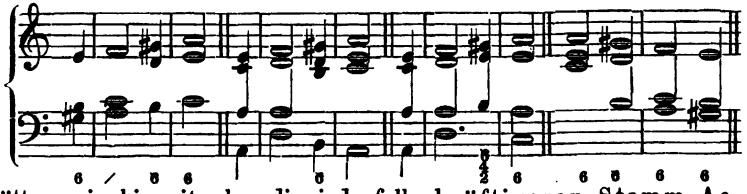
nein *c e g* finden würden.

Dies sind die Gesichtspuncte, aus denen sich die Verschiedenheit der Molltonleiter erklärt. Möge nun diese oder jene von jedem Theoretiker für die systematische angesehen werden. Das System mit der Kunst selbst zusammengehalten, kann man aber bald zum Narren werden, wenn Eins dem Anderen widerspricht!

### Die Begleitung der Molltonleiter.

Wie in der Durtonleiter der schwierigste Punct für die Begleitung der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe war, so ist er es auch in der Molltonleiter. Wenn wir hierfür alle jene Erleichterungen anwenden, welche sich durch die Umkehrungsaccorde dargeboten haben:

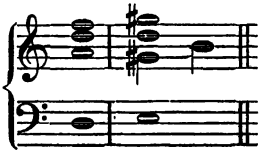
214.



so hätten wir hiermit aber die jedenfalls kräftigeren Stamm-Accorde entbehrt. Sie nur sind fähig befunden worden, einen Schluss zu machen, während jene mehr in dem Verlaufe der Harmonie zu verwenden waren. Ehe wir zu den Stamm-Accorden übergehen, merken wir darauf, welcher Zeichen sich die Generalbassschrift bei der zufälligen Erhöhung eines Intervalles bedient. Betrifft die Aenderung die Terz, so wird dies, je nachdem, mit ♯, ♭ oder ♮, wohl auch ohne die Ziffer selbst, angedeutet. Treten andre leiterfremde Intervalle auf, so wird es nöthig, sie mit der Ziffer besonders niederzuschreiben, und zwar wird die Erhöhung mit einem Striche durch ebendieselbe bezeichnet: 2, 4, 6 u. s. f. Die Erniedrigung durch ein ♭, die Wiederherstellung durch ein ♮ vor der betreffenden Ziffer.

Soll nun aber von der sechsten zur siebenten Stufe mit Stamm-Accorden begleitet werden, so scheint die Art, wie Marx es lehrt:

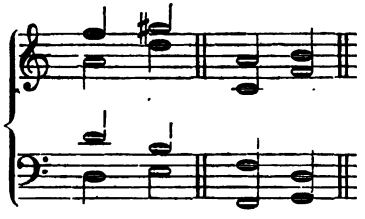
215.



Digitized by Google

gleichen Bedenken unterworfen, wie wir sie bei der Begleitung derselben Stufen in Dur ausgesprochen haben. Es ist uns nicht bekannt geworden, dass ein Componist so geschrieben hätte und möchte hierzu nicht zu rathen sein. Hier, wo die Terz durch das ♯ hat erhöhet werden müssen, zeigt sich recht augenscheinlich die üble Verdopplung derselben. Besser wäre für diesen (seltenen) Fall, so zu schreiben:

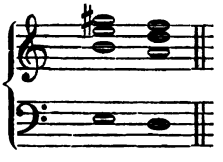
216.



damit die fehlerhaften Quinten wieder durch Vertauschung der Mittelstimmen, also durch Gegenbewegung, vermieden werden. Nicht leicht ist einzusehen, warum Marx nicht die weite Lage gebraucht, da der Schüler doch bereits damit bekannt gemacht worden ist.

Schwieriger nun, als das aufwärts steigende *f gis* ist das abwärts gehende, weil, wie der Versuch lehrt:

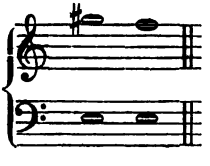
217.



in keiner Stimme Gegenbewegung stattfinden kann. Sollte der Bass etwa nach *f* hinaufgehen? Alsdann wäre die Unterdominante vernachlässigt und für sie ein Dur-Accord untergeschoben.

Da also der Bass weder aufwärts, noch abwärts schreiten kann, so bleibt nichts weiter übrig, als zu versuchen, ob er nicht stehen bleiben könnte?

218.

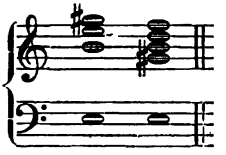


Es würde sich dann nur fragen, ob das *f* in einem Accorde enthalten sein kann. Ist dies der Fall, so muss es möglich sein, so zu begleiten. Accord ist Terzenbau; versuchen wir ihn! Es entsteht:

*e gis h d f,*

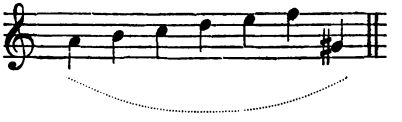
wodurch nun die fragliche Stufe begleitet ist:

Digitized by Google

219. 

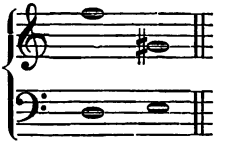
Der hierdurch entstehende Accord heisst Nonen-Accord.

Wenn überhaupt die übermässige Secunde ein Verhältniss ist, dessen Verständniss und Ausführung schwierig, so dürfte es durch die Umkehrung erleichtert werden, in welcher es jedenfalls auch häufiger vorkommt:

220. 

Bei der verminderten Septime zeigt sich noch deutlicher, wie sie aus der nämlichen Harmonie entnommen werden kann und sicherlich wird sie es auch. Wir sehen zugleich, dass noch so schwierige Intervalle dadurch fasslich werden, wenn sie im Terzenbau enthalten sind oder daraus erklärt werden können.

Wenn eingewendet wird, dass auch so:

221. 

hätte begleitet werden können, so schwindet dieser Einwand in Beziehung auf 218, wo die Gegenbewegung nicht möglich ist. Hier tritt die Nothwendigkeit des Nonen-Accordes oder einer aus ihm zu folgernden Harmonie ein und somit ist er im Systeme begründet.

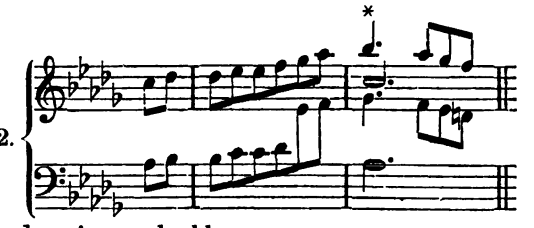
### Der Nonen-Accord

ist, weil er aus fünf Klängen besteht, ein Fünfklang. Das charakteristische Intervall d. i. das, welches ihn von dem Septimen-Accorde oder Vierklang unterscheidet und wonach er genannt wird, ist die None des Grundtones. Zu dem Septimen-Accord ist nun noch die None hinzugetreten. Wie dieser ist er ein Dominanten-Accord. Seine Bezifferung 9.

Soll er im vierstimmigen Satz zur Anwendung gelangen, so muss eins von seinen Intervallen fortbleiben. Dies ist am ehesten mit der Quinte möglich, gleich wie bei dem Septimen-Accorde. So heisst es in Weber's „Aufforderung zum Tanz“:

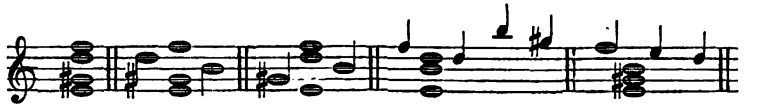
Digitized by Google

222.



oder es muss das eine nachschlagen

223.



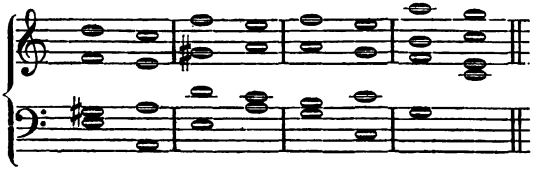
wie auch in ihm eine freie Bewegung seiner Bestandtheile unter sich möglich ist.

Wir sehen, wie durch den Nonen-Accord die Kraft der Dominante sich noch weiter ausspannt, indem noch ein Ton der Tonleiter, nämlich die Sexte der Tonica von ihr ergriffen wird. Wenn dies mit der grossen Sexte geschieht, so bildet diese die grosse None und mit Ergänzung der übrigen Accordtöne den grossen Nonen-Accord. Desgleichen bildet die kleine Sexte die kleine None und nach der nämlichen Ergänzung den kleinen Nonen-Accord. Soll mithin der Anfänger einen der Nonen-Accorde nennen, so hat er auf den Unterschied der kleinen und grossen None wohl zu achten. Hierbei kommt es wiederum auf die richtige Benennung und Schreibweise der None an. So heisst die kleine None in Des: *as c es ges bes*, nicht *a*, weil die Stufe von *as* zu *a* nur eine Octav sein würde u. s. w.

### Die Auflösung des Nonen-Accordes

ist ganz die nämliche, als die des Septimen-Accordes, mit der Erweiterung, dass die None, falls sie sich nicht etwa wie in 223 im Accord selbst frei bewegt, eine Stufe abwärts fällt. Uebrigens liegt sie nicht etwa immer in der Oberstimme, da der Nonen-Accord gleichfalls verschiedene Lagen hat:

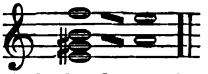
224.



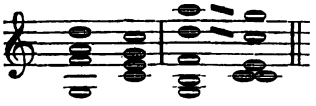
Wenn nun hier überall die Quinte fortgeblieben ist, so dürfte, falls sie hinzutritt, darauf zu achten sein, dass, wenn sie zugleich mit der None fällt, fehlerhafte Quintenfolge entstehen kann. Im kleinen Nonen-

Digitized by Google

Accord hat diese weniger Bedenken, da die Quinten zu denen zu rechnen sind, welche wir gemischte genannt haben:

225. 

Im grossen Nonen-Accord jedoch thun wir besser, wenn wir sie zu Quarten umkehren:

226. 

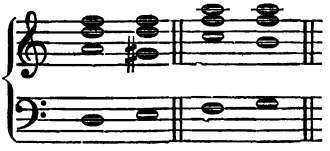
obgleich dem Principe zufolge diese Quinten nicht zu den übelsten zu zählen sind, weil sie in ganz nahe liegenden Verhältnissen, nämlich dem der D. zur T. vorkommen.

Indem die None, ehe sie in die T. geht, zuvor wohl in die Octave schreitet, sind Einige geneigt, sie für einen Vorhalt anzusehen. Dies ist ein Irrthum, da der Vorhalt ein im Terzenbau fremder Ton ist, die None dagegen zum Terzenbau gehört. (Siehe den Abschnitt: Vorhalt).

Sehen wir in den vorstehenden Fällen die kleinen Nonen-Accorde sich nach Moll, die grossen nach Dur bewegen, so folgt hieraus nicht, dass dies Regel sei. Denn trotzdem, dass die Verschiedenheit der sechsten Stufe den einen nach dem Moll-, dem andern nach dem Durgeschlecht verweist, so gilt doch von ihnen, was vom Dominanten-Accord überhaupt gilt, nämlich: dass beide, je nach dem Sinne des Componisten beliebig nach Dur und Moll gehen können. Wenn der kleine Nonen-Accord die schmerzliche None häufig sogar nach dem lichten Dur besänftigt, so sind dagegen der Fälle, wo der grosse Nonen-Accord nach Moll geht, wenige oder gar keine. Und hierin möchte wohl noch ein Beitrag für die Auffassung der Molltonleiter liegen.

### Vorbereitung der None und Verbindung beider Dominanten durch die None.

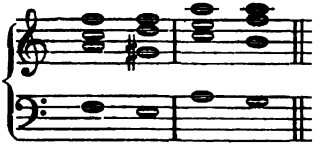
Was von der Vorbereitung der Septime gesagt worden ist, gilt auch von der None. Der geeignetste Accord für die Vorbereitung ist auch hier die Unterdominante.

227. 

Hierbei zeigen sich nun sogar zwei Töne für die Verbindung beider Dominanten dienstwillig. Andre Accordverbindungen aufzusuchen, bleibe

Digitized by Google

der eignen Uebung anheimgestellt. Doch sind folgende nicht wohl anzuwenden:

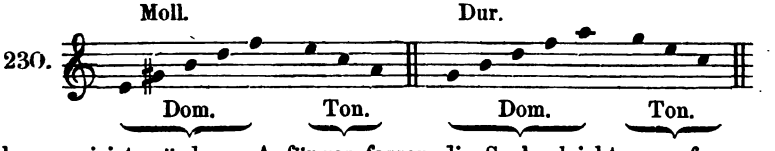
228. 

Denn wenn die Auflösung der None erfolgt, so entstehen zwar nicht sofort fehlerhafte Octaven, doch solche, die wir verschobene nennen wollen, auf welche wir um so mehr merken müssen, als sie auch auf anderen Gebieten der Lehre leicht unterlaufen können:

229.

### Verwendung des Nonen-Accordes.

Nach der Erfahrung, welche sich oben ergeben hat, dass Melodietöne mit denjenigen Accorden begleitet werden dürfen, in welchen sie vorkommen, müssten in Moll die Töne *e gis h d f* und in Dur *g h d f a* mit dem Nonen-Accorde begleitet werden können, so dass also die sämmtlichen Töne der Tonleiter nach diesem Schema

230. 


harmonisirt würden. Anfänger fassen die Sache leicht so auf.

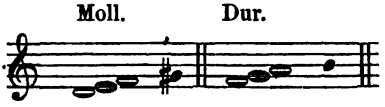
Der erste Gegengrund ist, dass hierbei die Unterdominante gänzlich vernachlässigt worden sein würde. Es ist aber nachgewiesen, dass sie von einer Derbheit ist, welche ihr nicht selten den Vorzug sogar vor der Dominante einräumt, was sich seit den ältesten Zeiten der Musik in dem Kirchenschluss ausspricht. Dadurch ist es denn zugleich möglich, den sogenannten Paukenbass zu vermeiden, dessen Unzulänglichkeit oben erkannt ist.

Darin liegt zugleich der weitere Gegengrund gegen eine Behandlung in lauter Grundbässen. Der Nonen-Accord hat als Stamm-Accord durch seine Spannung über die Octave hinaus, in welcher die Drei- und Vierklänge ihre Intervallenverhältnisse finden, etwas Ueberspanntes, sei es in Schmerz (Moll) oder sei es in Lust (Dur). Wenn eben jene Accorde ihre Bestandtheile beliebig durch einander werfen



Digitized by Google

konnten, wodurch die Umkehrungs-Accorde entstanden, so ist die None der Umkehrung nicht gut fähig. Sollte sie in eine engere Lage gegen den Grundton gelegt werden und zu einer Secunde zusammenschrumpfen, so würde, da schon die Septime in der Umkehrung zur Secunde geworden ist, ein solches Knäuel von Tönen,

231. 


wozu noch die (klein ausgedrückten) Leittöne kommen würden, entstehen, das dem Ohre gänzlich unfasslich ist. Die None muss also überall in derselben Spannung verbleiben, mit welcher wir den Nonen-Accord überhaupt sehen.

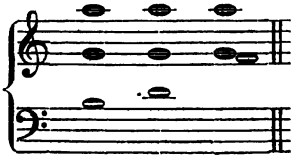
### Umkehrungen des Nonen-Accordes.

Obgleich die None der Umkehrung nicht fähig ist, so sind doch mit dem Accorde selbst Umkehrungen möglich. Die None darin muss jedoch None bleiben.

Nach dem Verfahren, welches wir bei dem Septimen-Accord angewendet haben, sind die Umkehrungen in Dur, denn nur diese nennen wir der Kürze halber, folgende:

*g h d f a*
*h d f a g*
*d f a g h*
*f a g h d*
*a g h d f*

welche nun, nachdem sie nach den drei Hauptintervallen geordnet sind, also aussehen:

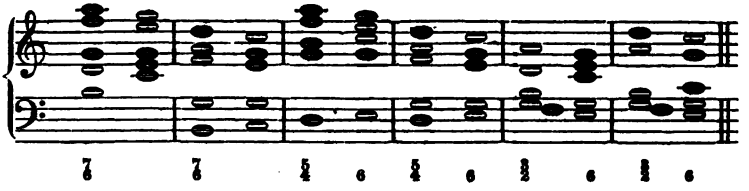
232. 

Um ihnen Namen zu geben, nennen wir sie nach denselben Verhältnissen;

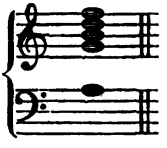
der erste ist ein Sextseptimen-,
der zweite ein Quartquinten-,
der dritte ein Terzsecunden-Accord.

Wollen wir sie vervollständigen, so können die noch fehlenden Intervalle ganz nach Willkühr hinzugesetzt werden. Eigen ist es jedoch diesen Accorden, dass der Leiteton sich gern unter die None stellt.

Digitized by Google

233. 

Wenn wir auf der None selbst keinen Accord aufgestellt haben, so findet dies darin Begründung, dass dem Grundsatze: „die None solle None bleiben" nicht gewillfahrt werden könnte, indem der ehemalige Bass über die None zu liegen käme. Sollte der dadurch entstehende Accord beziffert werden, so würde die Zahl 7 nicht genügen,

234. 

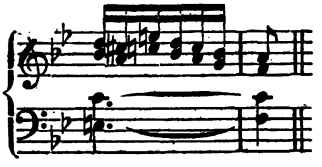
sondern es geben nun die nächst der None wichtigsten Intervalle: Leitton und Septime ihm den Namen: Sext-Nonen-Accord.

Zu merken ist hierbei, dass dieselben Bezifferungen noch anderen, hiervon verschiedenen, harmonischen Gestaltungen dienen müssen.

Von den Umkehrungen des Nonen-Accordes ist die letzte am wenigsten, vielleicht gar nicht im Gebrauch. Der Anwendung der übrigen steht nichts im Wege. Doch dürfte sich dieselbe durch eben die Gründe beschränken, welche wir dem Stamm-Accorde gegenüber geltend gemacht haben. Die Uebervollständigkeit und Ueberschwenglichkeit der Nonen-Accorde macht, dass sie sich eher im mehr als vierstimmigen Satze verwenden lassen, als in diesem.

Für Diejenigen aber, welche die Umkehrung der Nonen-Accorde für ein Unding halten, mögen hier noch einige Stellen aus Beethoven Platz finden:

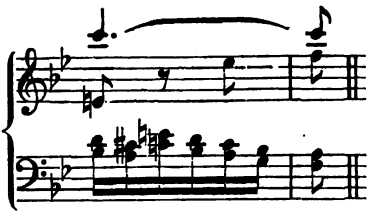
Der Sextseptimen-Accord findet sich im B-dur Quartett Op. 18. frei eintretend:

235. 

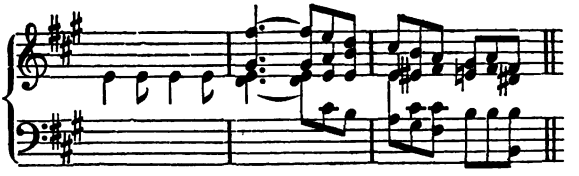
welche Stelle gleich darauf, allerdings nicht ohne Härte, umgekehrt wird:



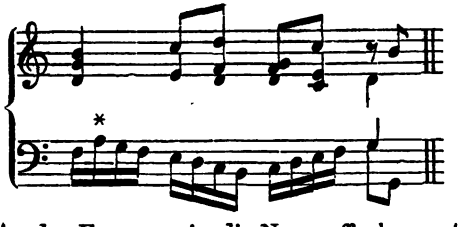
Digitized by Google

236. 

Der Terzsecunden-Accord findet sich im A-dur Quartett, frei eintretend:

237. 

Aehnlich legt auch schon Seb. Bach die None in Folge einer Umkehrung in die Bassstimme z. B. C-dur Fuge des wohltemperirten Claviers:

238. 

ebenso in der As-dur Fuge, worin die None offenbar unter dem Grundtone liegt, (denn es kann hier weder die Erklärung des Durchgangs-, noch des Hülfs- oder Vortones zugelassen werden, wenn anders Consequenz und Verstand in der Lehre liegen soll).

### Die von dem Nonen-Accorde abstammenden Septimen-Accorde.

Wenn das Ueberspannte, was im Nonen-Accorde liegt, das Verhältniss der None zum Grundtone ist, so darf nur der Grundton entfernt werden, um neue Septimen-Accorde hervorzurufen, welche sich für jegliche Verwendung besonders elastisch erweisen:

1. Von dem grossen Nonen-Accorde rührt ein Septimen-Accord

*h d f a*

her, den wir zum Unterschiede von dem Hauptseptimen-Accord *g h d f*

Nebenseptimen-Accord

nennen wollen. Diese Bezeichnung ist dadurch gerechtfertigt, dass er gleich dem Hauptseptimen-Accorde in die T. gehen kann (während die

Digitized by Google

sogenannten Sequenzseptimen-Accorde sich nicht dahin bewegen). Dehn nennt auch ihn Hauptseptimen-Accord. Doch warum? Es kann doch nur einer mit Ehren das Haupt sein. Soll dies der Grund sein, weil er aus Tönen der Tonleiter besteht? Eben dies sind alle jene Septimen-Accorde auch und sie müssten dann sämmtlich Hauptseptimen-Accorde heissen!

Wie bei allen Harmonieen, so muss auch hier der Anfänger genau die Intervalle abmessen, aus denen er besteht. Sein Sitz ist auf dem Leitton, seine Bezifferung 7; Auflösung und Vorbereitung, wie im Nonen-Accorde.

Als Terzenbau ist dieser Accord Stamm und hat als solcher folgende Umkehrungen:

| | |
|---|---|
| *d f a h* | ein Quintsexten-Accord $\frac{6}{5}$ |
| *f a h d* | ein Terzquarten-Accord $\frac{4}{3}$ |
| *a h d f* | ein Secunden Accord 2 |

2. Von dem kleinen Nonen-Accord rührt her

*h d f as*,

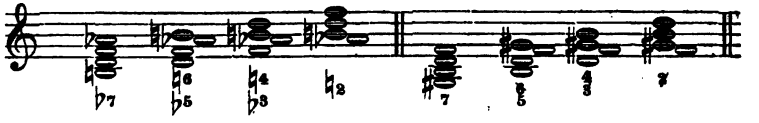
welcher nach seinem Haupt-Intervall *h-as*

der verminderte Septimen-Accord

genannt wird. Er steht gleichfalls auf dem Leittone, der, selbst leiterfremd, bewirkt, dass mindestens eins von seinen Intervallen leiterfremd ist. Dies wird in der Generalbassschrift und zwar durch alle Umkehrungen angedeutet.

Sie sind: *d f as h* der Quintsexten-
*f as h d* der Terzquart-
*as h d f* der Secunden-Accord.

239.



Die Behandlung dieser Accorde ist wie die des Stammes. Daher es wichtig ist, zu wissen, welche Bedeutung eine jede Stufe in diesem einnimmt. So ist z. B. im Secunden-Accord *as h d f*: *h* der Leitton, *d* ist ehemalige Quinte, *f* die Septime, *as* die None; was von diesen in ihrem Stamme galt, bleibt für alle Ableitungen. Besonders wichtig ist die Uebung, die richtige Schreibweise des Leittones und der None anzugeben.

Soll einer von diesen Accorden aufgesucht werden, so ist die bereits oben angedeutete Weise zu empfehlen.

Wie heisst z. B. der vom verminderten Septimen-Accord abgeleitete Terzquarten-Accord in *H*?

(*fis*) *ais cis e g ais cis*

Digitized by Google

wie der Quintsexten-Accord in *b*?

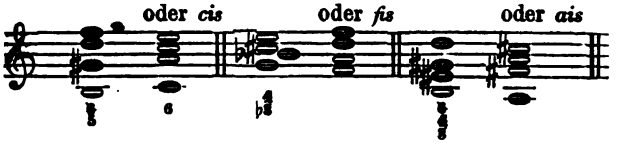
(*f*) *a c es ges a*

wie der Secunden-Accord in *e*?

(*h*) *dis fis a c dis fis a.*

Was nun von den Stamm-Nonen-Accorden gesagt worden, dass sie, wie jeder Dominanten-Accord, sowohl nach Dur als nach Moll gehen können, findet auch auf die Nebenseptimen-Accorde Anwendung und zwar unter derselbigen Beschränkung, dass der Accord mit der grossen None *h d f a* schwerlich nach Moll gehen wird. Ueber seine Führung nach A-moll kann erst weiterhin die Rede sein, sie ist anomal. Sehr häufig wird bei Auflösung des verminderten Septimen-Accordes die Terz des folgenden Dreiklanges verdoppelt und zwar wohl weniger aus dem Grunde, weil die damit verknüpften gemischten Quinten zu fürchten seien, sondern weil es die Gegenbewegung rathsam macht.

240.




Nachweis sämmtlicher Dominanten-Accorde.

Der Reichthum, die Fülle der Dominante tritt jetzt in ihrer ganzen Klarheit hervor; bald sind ihre Harmonieen mehr bald minder vollständig, ja übervollständig. Es ist wichtig und anzurathen, ihre Accorde tabellarisch aufzustellen, wie hier geschieht:

I. Dreiklänge, II. Vierklänge, III. Fünfklänge:

E *gis h* . E *gis h d* . . . . E *gis h d f*
*gis h e* *gis h d e* *gis* . . . .
*h e gis* *h d e gis* *h* . . .
*d e gis h* *d* . . . .

verminderte Accorde: . . *gis h d* . . . . . *gis h d f*
*h d gis* *h d f gis*
*d gis h* *d f gis h*
*f gis h d*
*h d f*
*d f h*
*f h d.*

Aehnlich suche man sie in den gangbarsten Tonarten auf. Dann aber möge fleissig geprüft werden, welche Wirkung ein jeder von diesen Accorden in den verschiedenen Abstufungen mache. Viel Redens ist nicht nütze, möge der Anfänger Erfahrung gewinnen; aber sie kommt ihm nur, ja nur durch Uebung und Aufmerken! Also auch, wenn er irgend

Digitized by Google

eine Musik hört, muss er zu erkennen suchen, welche Kategorie des Dominanten-Accordes gerade vorkommt. Besonders ist zu beachten, in welchen Fällen die ersten Meister die Noner-Accorde angewendet haben, wie namentlich der Stamm-Accord das Uebermaass von Schmerz und Lust, auch Sehnsucht und sinnliches Verlangen ausdrückt. So bedient sich Mozart in der Arie Pamina's: „Ach ich fühl's, es ist verschwunden" zweimal in gesteigerter Folge desselben; ähnlich Händel in Semele: „Ach Geliebter" und Weber, indem er seine Agathe in Sehnsucht dahinschmelzen lässt: „Und ob die Wolke sie verhülle", Hayd'n in der Schöpfung: „Die Triften deckt das wollenreiche, sanfte Schaaf" und s. f.

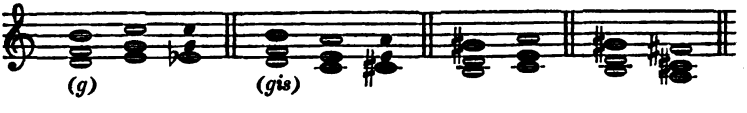
Die None ist gleichsam der Superlativ des Dominanten-Accordes. Klein genommen ist sie ein Intervall, gleichsam aus dem Schwarztopfe, vergleichbar dem Asphalt des Malers. So wenig es rathsam erscheint, sich in der Redeweise stets des Superlativs zu bedienen, ebenso darf die None in der Musik nicht überhand nehmen. Es giebt also eine Oekonomie in der Harmonie! Sie bildet ihre Steigerungsgrade, je nach dem Dreiklange, Vier- und Fünfklange.

Es scheint nicht umsonst der Dreiklang am allermeisten vertreten zu sein, er soll fleissig angewendet werden:

*e gis h — gis h d — h d f*

Wir sehen hier den Stamm-Accord und dann zwei verminderte Dreiklänge. Der letzte ist derselbe, wie er in der Paralleltonart vorkam. Mithin spielt er gleichsam hin und her zwischen Moll und Dur (in Dur selbst konnte er nach A-moll gehen), je nachdem er durch *g* oder *gis* vervollständigt gedacht wird. So erklärt sich nun die unter 186 mitgetheilte Führung desselben;

241.



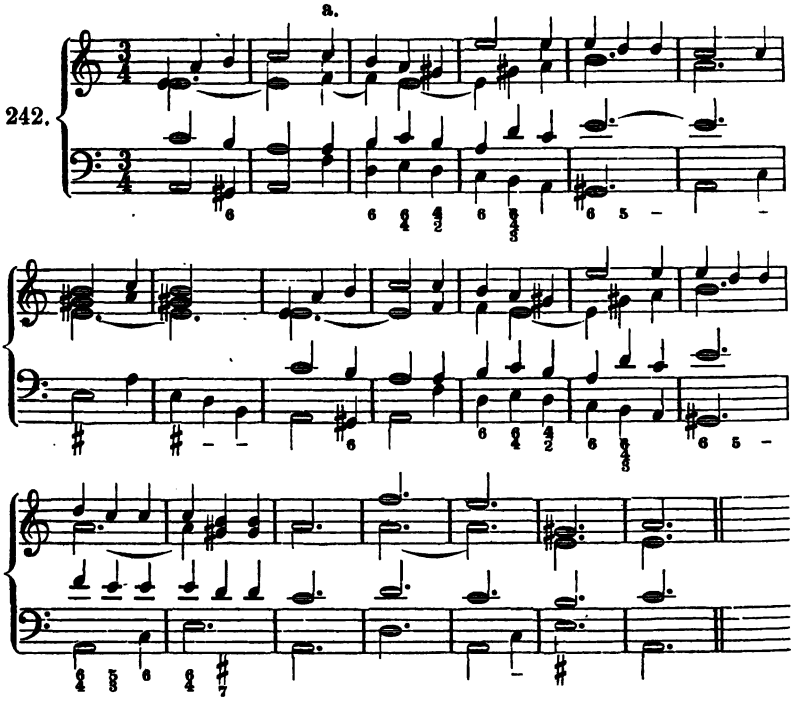

### Uebung an gegebener Melodie.

Was die Verwendung der Dominante mit ihrem ganzen Gefolge von Harmonieen betrifft, so ist besonders auf ihre Uebung und Kritik in allen ihren Abstufungen Gewicht zu legen. Es ist daher vorerst ohne Anwendung der None zu arbeiten, nachher aber eben derselbe Satz erst überall, wo es möglich ist, dann aber nur so viel, als es geschmackvoll erscheint, mit den Accorden, welche die None in sich tragen, auszuführen, etwa so, wie es hier geschieht:

Digitized by Google

1. Ueberwiegend mit Drei- und Vierklängen:

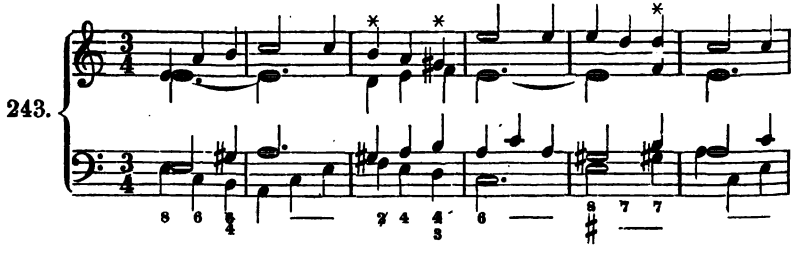
242.



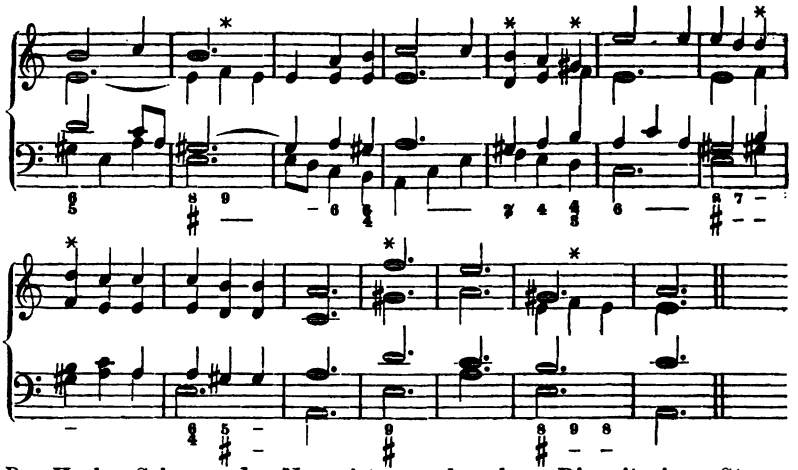

Wenn bei a der grosse Dreiklang angewendet worden ist, so geschiehet dies mit demselben Rechte, wie in der Bearbeitung von Durstücken die kleinen Dreiklänge verwendet wurden, ja verwendet werden mussten. Gleich wie die Molltonleiter sich an die Durtonleiter anlehnte, so spielen die Harmonieen beider Tongeschlechter in einander und es strebt die Musik aus dem Schatten des Molls nach der Lichtseite des Durs hinüber.

2. Unter Anwendung der Fünfklänge:

243.



Digitized by Google

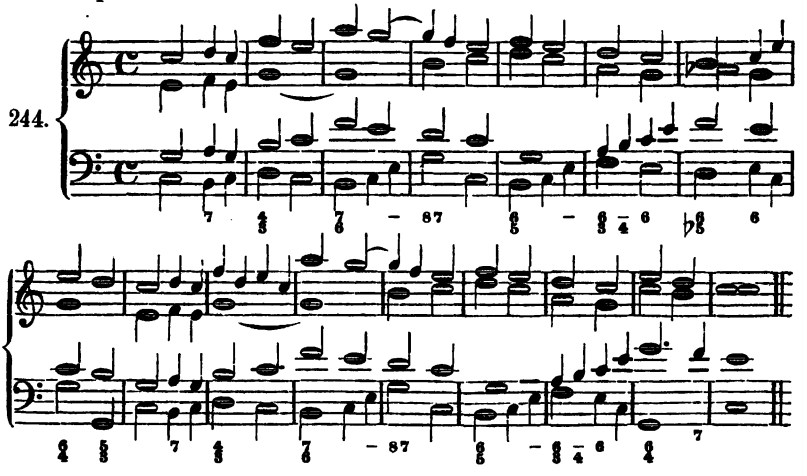


Das Herbe, Schwere der None ist unverkennbar. Die mit einem Sterne versehenen Stellen sind es, in welchen sie in den verschiedenen Stimmen auftritt.

### Der Nonen-Accord im Durgeschlecht.

Um die sämmtlichen Abstufungen der Dominante im Durgeschlechte aufzusuchen, ist überall in der obigen Tabelle statt der kleinen None die grosse zu setzen. Inzwischen kann auch diese selbst, da sie es gerade ist, welche nach Dur und Molldreiklängen aufgelöst werden kann, im Durgeschlecht verwendet werden. Welche Bedeutung die grosse None hat und wie daraus eine vernünftige Beschränkung der Nonen-Accorde und des aus demselben entstandenen Septimen-Accordes erfolgt, ist gehörigen Ortes gezeigt worden. Es möge daher statt weiterer Worte ein Beispiel reden:

244.



Digitized by Google

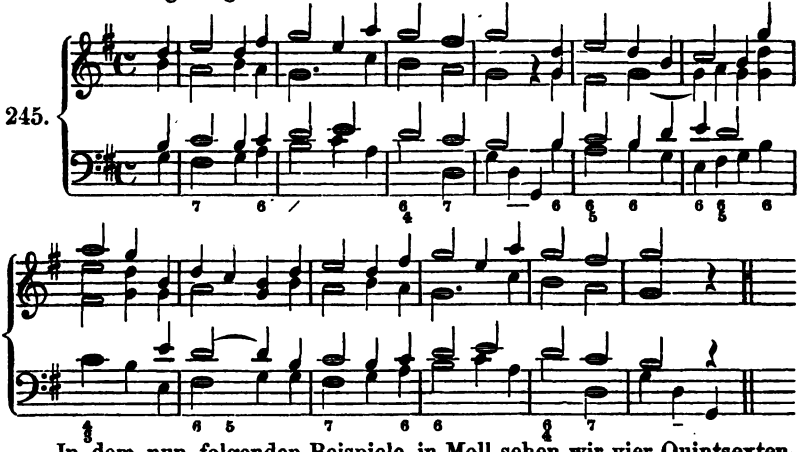
Im siebenten Takte ist die kleine None angewendet, da in der grossen eine Härte gegen *h* gelegen hätte.

### Uebung an gegebenem Basse.

Nach dem Gesichtspuncte der bereits unter dieser Ueberschrift angestellten Versuche ist auch hier zu verfahren.

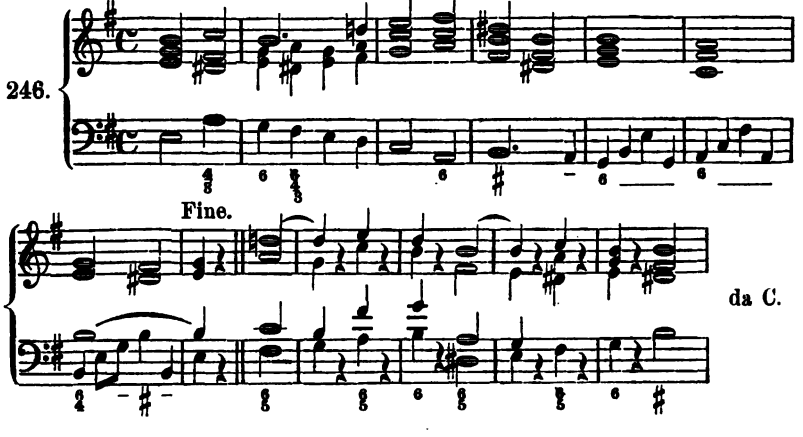
Da Anfängern die Aufgabe, zu beziffertem Basse zu arbeiten, schwerer wird, so mögen in beiden Tongeschlechtern Beispiele aufgestellt werden, und zwar ist dies wiederum so zu verstehen, dass der Schüler, nachdem er sich selbst versucht hat, seine Arbeit mit der hier folgenden Ausführung vergleiche.

245.



In dem nun folgenden Beispiele in Moll sehen wir vier Quintsexten-Accorde. Zwei davon gehören zur Haupt-, zwei zur Parallel-Tonart. Die Benutzung der letzteren ist bereits oben angeregt worden, wird aber sogleich noch weiter zur Entscheidung gelangen.

246.

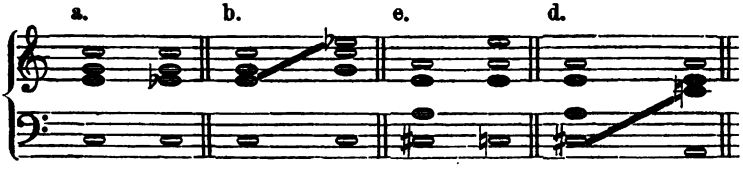



Digitized by Google

## Uebergang von Moll nach Dur.

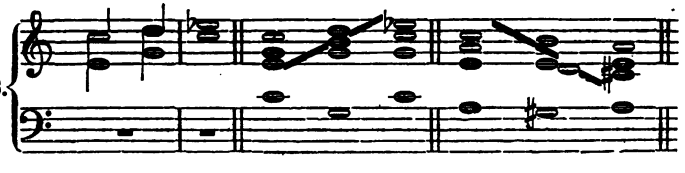
Es ist mehrfach darauf hingedeutet worden, wie ein Hinüber und Herüber zwischen Moll und Dur gerechtfertigt ist und zur Mannigfaltigkeit des Satzes beiträgt. Hierbei ist zunächst mit der Ueberschrift nicht gemeint: ein Uebergehen von C-dur nach C-Moll oder umgekehrt d. h. nach Tonarten, welche denselben Namen tragen. Man nennt sie vergesellschaftete Tonarten. Jedoch ist zu beachten, dass, wenn wir den kleinen und grossen Dreiklang eines und desselben Grundtones zusammenstellen wollen, der Wechsel, den das veränderte Tongeschlecht nothwendig macht, in einer und derselben Stimme vor sich gehen muss, wie es bei a und c geschieht.

247.




Bei b und d ist eine nicht wohlgeordnete Beziehung der Töne (*relatio non harmonica*) vorgegangen, welche den Namen „Querstand" führt, da Dur und Moll nicht auf ebene, gerade Weise, sondern gleichsam, um im Volksausdruck zu reden, verqueer gegen einander zu stehen kommen. Es ist dies ein Fehler im reinen Satze, von dem ältere Lehrbücher viel Wesens machen. Wie er hier erscheint, beruht er auf Unnatur, da die Accordverbindung verlangt, dass der gemeinschaftliche Ton zweier Harmonieen in einer und derselben Stimme verbleibe. Der zu chromatisirende Ton aber ist im Grunde nichts weiter, als das. Wenn also in solcher Weise, wie hier, der Vorwurf des Querstandes arg genug ist, so werden sich viel mildere, ja unverfängliche Arten im Verfolge unsrer Entwickelung herausstellen. Soviel scheint ausgemacht, dass der Querstand im Terzenbau selbst und namentlich zwischen Dur und Moll das Ohr am empfindlichsten berührt. Denn selbst wenn der Dominanten-Accord zwischen beide Tongeschlechter tritt, hört der Vorwurf des Querstandes nicht auf, falls die damit in Verbindung stehende Veränderung nicht in derselben Stimme vor sich geht.

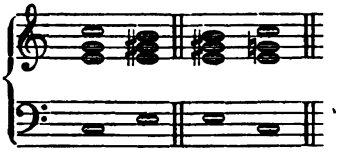
248.



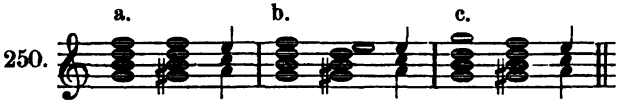
Denn die Dominante ist, wie gezeigt worden ist, kein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Dur und Moll.

Digitized by Google

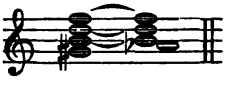
Dieser Fall ist also in der Ueberschrift nicht gemeint, wiewohl er uns hat darin nützlich werden müssen, dass eine neue, wichtige Regel für die Accordverbindung daran angeknüpft worden ist. Sondern es ist der Uebergang nach der Paralleltonart gemeint. Hier

249. 

ist er jedoch nicht in solcher Entschiedenheit ausgeführt, als der Fall gewesen wäre, wenn wir statt des Dreiklanges den Vierklang gesetzt haben würden. Der Dominanten-Accord zeigt sich vor Allem willfährig, indem wir *g h d f*, ohne erst in die Tonica zu gehen, in *gis h d f* verwandeln:

250. 


Die gewaltsame Weise, vermöge welcher der eine Septimen-Accord in den andern geht, wird durch die Verwandtschaft der Tonarten und durch den Umstand gemildert, dass die Mehrzahl der Töne gemeinsam ist. Wir erreichen nun zwar nicht das durch *g h d f* geforderte C-dur, aber doch dessen wesentlichsten Töne *c e*, die auch in *a c e* enthalten sind. Wollten wir *c e g*, so dürfte *gis* nur enharmonisch als *as* gedacht werden. Hieraus folgt die grosse Geschmeidigkeit der Dominanten-Accorde.

251. 

Bei *c* würde sich nach der Hauptregel ein Querstand zeigen. Da jedoch der chromatisch umzunennende Ton doppelt vorhanden ist, so können, wie sich von selbst versteht, nicht beide verwandelt werden, indem dadurch fehlerhafte Octaven hervorgerufen werden würden.

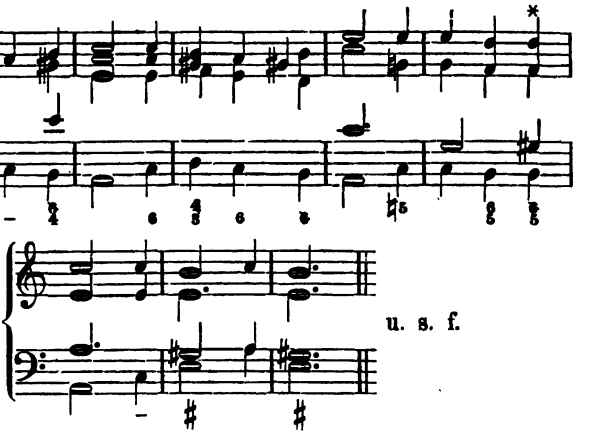
Die Regeln des Querstandes heissen in aller Kürze:

1. Die Chromatisirung muss in derselben Stimme vor sich gehen.
2. Ist der zu chromatisirende Ton doppelt vorhanden, so kann nur der eine von beiden verwandelt werden, und es fällt alsdann der Vorwurf des Querstandes hinweg.

Hiernach würde nun 242, wenn zwischen Moll und Dur abgewechselt werden soll, etwa, wie folgt, zu behandeln sein:

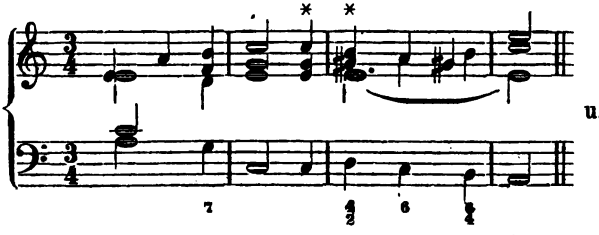
Digitized by Google

252.




wobei der Halbschluss auf der Dominante der planmässigen Anordnung des Satzes entsprechend erscheint. Oder gleich zu Anfang; da indessen das *gis* im dritten Takte sogleich wieder nach Moll verlangt,

253.




so würde der allzuhäufige Wechsel zwischen Dur und Moll zuletzt leicht ermüden.

Digitized by Google

# Vierte Abtheilung.

## Die Modulation.

### Der Uebergang, die Ausweichung.

Was hier zwischen der Tonica und ihrer Paralleltonart vorgegangen ist, haben wir Uebergang genannt: wir sind von Moll nach Dur übergegangen, um hierin einige Zeit zu verweilen, bis wir dann wieder in die Tonica zurückkehrten. Die Rückkehr musste geschehen, und zwar nach allen Erfahrungen, welche sich über die Anlage der Satzbildung ergeben haben. Die Tonica ist und bleibt also die Haupttonart, der Hauptton: so heisst sie den Nebentonarten gegenüber. Denn ein Tonstück braucht durchaus nicht in einer und derselben Tonart zu verharren und es verharrt wohl nur in den wenigsten Fällen darin. Wenn wir jedoch bisher innerhalb einer und derselben Tonart geblieben sind, so ist dies theils dadurch gerechtfertigt, dass wir uns zunächst in einer einzigen Tonart, im Haupttone nämlich, geschickt machen mussten, theils ist es eben ein Beweis für die Haupttonart gewesen.

Solches Bewegen der Harmonie durch Tonarten heisst: Moduliren. Dass und wie fern auch die Melodie an der Modulation theilhabe, wird sich herausstellen. Da es eben nicht unbedingt nöthig ist, dass die Modulation durch die Melodie äusserlich gekennzeichnet werde, so setzen wir sie sofort mit der Harmonie in Beziehung und sehen sie als ein überwiegend harmonisches Element an. Uebrigens ist keine harmonische Verbindung ohne Melodie zu denken, da die Harmonie eine Folge von dieser ist, und auch erst später sich entwickelt hat.

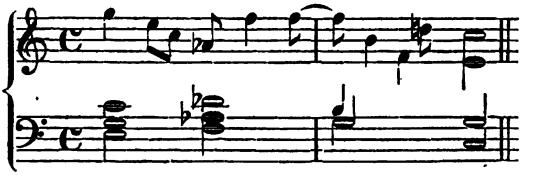
Der Ausdruck: „Modulation“ ist nicht selten so weit ausgreifend, dass selbst die Bewegung der Harmonie innerhalb einer Tonart schon damit belegt wird. Dann ist dieses Wort im weitesten, ausgedehntesten Sinne zu nehmen. Im engeren Sinne verstanden, deutet es auf ein Sichbewegen der Harmonie durch eine Mehrheit von Tonarten. Dies ist eben das, was der deutsche Ausdruck: „Ausweichung“ bezeichnender giebt, als der lateinische. Im Uebrigen möchte

Digitized by Google

der Sinn der beiden deutschen Bezeichnungen: „Uebergang und Ausweichung“ so ziemlich in Eins zusammenfallen, man müsste denn Uebergang für etwas weniger Plötzliches nehmen, also für ein längeres Verweilen in einer anderen Tonart, Ausweichung aber für das Gegentheil hiervon. So viel ist gewiss, dass wer eine Ausweichung zu machen versteht, der wird auch überzugehen wissen.

Es frägt sich zunächst, ob alsdann schon eine Ausweichung geschehen sei, sobald ein der Haupttonart fremder Accord auftritt:

254.



mit andern Worten: sind wir hier nach Des-dur ausgewichen oder nicht? Dass wir *Des* berührt haben, ist keine Frage, jedoch nicht, um uns darin festzusetzen. Hierzu sind viel zu wenig Anzeichen von der neuen Tonart vorhanden. Es würde ein Accord nöthig gewesen sein, welcher uns die Nothwendigkeit auferlegt haben würde, unbedingt nach *Des* zu gehen. Diese war jedoch nicht vorhanden, denn wir hätten auch die Melodie durch F-moll nicht verletzt. Unterscheiden wir daher

1. ein nur zufälliges Berühren einer fremden Tonart durch einen ihrer Accorde.

2. ein nothwendiges Hineingehen nach der fremden Tonart durch einen dieser bestimmt, ja ausschliesslich, angehörenden Accord.

Die erste Art hat man zufällige, die andre wesentliche Modulation genannt. Auf jene möchte der Ausdruck: Ausweichung kaum anwendbar sein. Diese aber ist in der That eine Ausweichung, weil wir mit ihr den Hauptton wirklich verlassen. Vor ihr soll zunächst, als der wichtigeren, die Rede sein.

Es frägt sich nun, welcher Accord ist es denn, der uns nöthigen kann, nach einer Tonart gehen zu müssen? Es muss derjenige sein, welcher dieser Tonart angehört, indem er in sie hineinführt, mit einem treffenden Worte: ein Leitaccord d. i. ein Accord, welcher den Leitton in sich trägt. Und dieses ist der Dominanten-Accord in seinen Abstufungen als Drei-, Vier- und Fünfklang. Er also muss Mittel der Modulation sein können und muss es werden.

## Der Leitaccord.

Es ist hier der Ort, sich wegen des wieder gewählten Ausdruckes „Leitton und Leitaccord“ zu rechtfertigen. Erstens ist nun einmal das Alte des Alten wegen nicht zu tadeln; es hat schon durch sein

Digitized by Google

Alter ein Recht, mindestens Ehrfurcht und also behalten wir es, wo es gut scheint, doch immerhin bei! Sodann ist die Bezeichnung „Leitton" bündiger, als jedesmal dafür „Terz der Dominante" zu sagen. Die Terz eines Septimen-Accordes kann füglich auch klein sein, wie sich herausstellen wird, und kann alsdann ganz anders geführt werden. Nicht so der Leitton! Er ist jedesmal *„Subsemitonium modi"*, wie er im Lateinischen treffend heisst, mithin der untere halbe Ton von der Tonica (modus) oder der Tonart und leitet demgemäss in diese. Die Quinte des Septimen-Accordes kann allerdings auch in die Tonica gehen, aber wohlverstanden: kann, der Leitton jedoch muss. Hiervon ist nur Ausnahme: wenn er unregelmässig geführt wird. Irrthum wäre es, wenn hieraus gefolgert werden würde, dass jede steigende halbe Tonstufe ein Leitton ist. Aber sie kann es werden, falls wir ihr nur ein solches harmonisches Gewicht durch Hinzufügung von Terzen beilegen wollen. Denn sobald nur eine Harmonie das Subsemitonium modi in sich trägt, so ist sie auch ein Leitaccord. So waren alle jene S. 118 aufgestellten Harmonieen Leitaccorde. Ihre erste Bestimmung ist, in die Tonica zu gehen. Verfolgen sie noch weitere Zwecke, so gehört dies, als Ausnahme von der Regel, zunächst nicht hierher. Die Theorie ist auf die Cadenzen zu gründen, denn sie sind so ziemlich das Einzige, was feststehet. Sie also geben das Hauptgesetz, und das ist: dass die Leitaccorde in die Tonica gehen müssen. Wird eingewendet, dass auch andere Accorde in die Tonica gehen können, so verschlägt dies wieder nichts. Denn wohl verstanden: sie können gehen, die Leitaccorde jedoch müssen.

Nach dieser Erörterung wird es noch klarer heraustreten, wie im Grunde erst dann eine wesentliche Ausweichung stattgefunden haben kann, nachdem der Leitaccord der neuen Tonart (so heisst diejenige, in welche modulirt werden soll) erklungen ist.

Endlich sind Ausdrücke als technische beizubehalten, weil sie einmal Schlagwörter sind, durch welche die ohnehin weitläufige Theorie abgekürzt werden kann. Hierbei muss uns jedoch der Irrthum von Harmonikern, welche die Septime Leitton nennen, fern bleiben! Denn obschon die Septime dem Dominantenaccorde durch die Mehrheit der Töne und durch ihre nothwendige Führung mehr Bestimmtheit verleiht, so ist sie doch nicht so absolut nothwendig, als der Leitton, das Subsemitonium, welches auch der Dreiklang in sich trägt. Wir sehen hieraus, dass auch dieser, wie jeder Dominanten-Accord, mag er Drei-, Vier- oder Fünfklang sein, Leitaccord ist. Es hat jedoch aus all den bereits angegebenen Gründen den ersten Anspruch für unsre Betrachtung, als Leitaccord im engeren Sinne

Digitized by Google

## Der Septimen-Accord als Modulationsmittel.

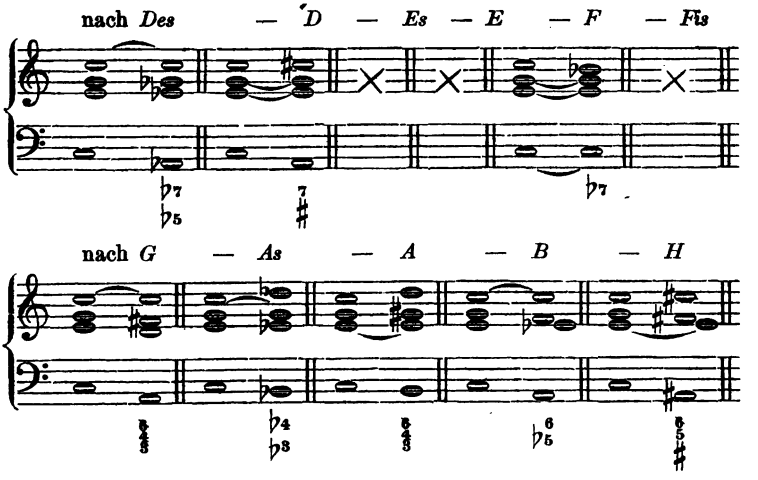
Wir würden in 254 erst dann nach *Des* ausgewichen sein, wenn der Septimen-Accord dieser Tonart *as c es ges* dasselbe eingeleitet haben würde. Eine solche Modulation, welche unmittelbar durch den Septimen-Accord der neuen Tonart vor sich geht, wollen wir nennen:

### I. Unmittelbare Modulation

oder volksthümlich zu reden: Ausweichung durch einen Schritt. Hierbei frägt es sich, ob sich die Tonart, von welcher wir ausgehen, mit dem Septimen-Accord der neuen verbindet? Ist dies der Fall, dann geschieht die Modulation

a. durch Bindetöne und es ist Regel, wie überhaupt, diese in einer und derselben Stimme zu belassen, wie auch die chromatischen Umwandlungen in einer und derselben (d. h. nicht grade in jener, sondern wo es sein muss) auszuführen. Kaum bedarf es der Andeutung, dass durch ein solches Verfahren sich die Umkehrungs-Accorde von selbst einfinden werden, ja hin und wieder unumgänglich sind z. B. nach *G*-dur. Wir gelangen nun durch jenen einen Schritt von *C*, der Normaltonart, aus nach den acht folgenden Tonarten:

255.




Die unterlassene Auflösung nach Dur oder Moll möge der Anfänger selbst ausführen, wie er durch eignes Auffinden (nicht durch Auswendiglernen) der Sache Herr werden dürfte. Die gemeinsamen Töne sind mit einem Bogen angemerkt.

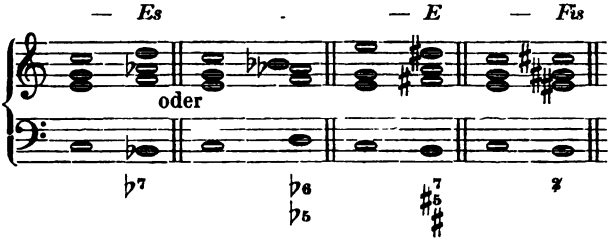
b. ohne Bindetöne. Die Tonarten *Es*, *E* und *Fis* zeigen in ihren Dominanten keine Verbindungstöne. Gleichwohl können sie mit



Digitized by Google

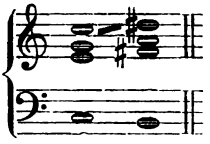
einem Schritt erreicht werden. Wie bekannt geschieht es durch Gegenbewegung:

256.




wobei von Neuem heraustritt, dass diese Weise der harmonischen Zusammenstellung nicht einen gleich milden Charakter hat, als jene erste, verbundene. Noch ist zu merken, wie der Stimmenführung hierbei Einiges nachgegeben werden musste. Denn um die übermässige Secunde zu vermeiden,

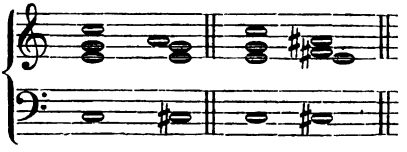
257.



war es rathsam bei dem Uebergange nach *E* Terz oder Quinte im C-Accord doppelt zu nehmen. Auf dem Wege nach *Fis* dagegen mussten, da *c* in *cis* und *g* in *gis* zu verwandeln sind, diese Intervalle als Quarten d. h. in der Umkehrung der Quinten genommen werden.

Wenn bei der chromatischen Umwandlung die Oberstimme vor den übrigen den Vorzug gefunden hat, so liegt dies in dem Bestreben, ihr den melodischen Reiz zu geben, welcher in der Chromatisirung liegt. Weniger ansprechend wäre es gewesen, wenn der Bass, wie hier, umgewandelt worden wäre:

258.



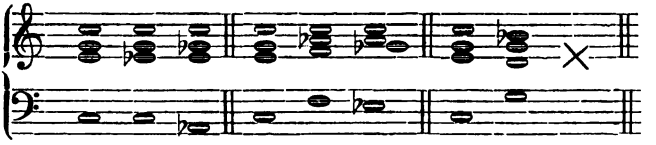
## II. Vermittelte Modulation.

Der eine Schritt, durch welchen wir in dem Bisherigen modulirt haben, ist bald grösser, bald kleiner gewesen, hin und wieder erschien er gewagt. In ihm hätten wir dann gleichsam von selbst das Jähe, Unvermuthete gefunden. Wie nun hier das Allzurasche geschehen ist, so könnte das Gegentheil der Fall werden, wenn wir alle die Tonarten nach einander durchwanderten, welche auf dem Wege dahin lie-

Digitized by Google

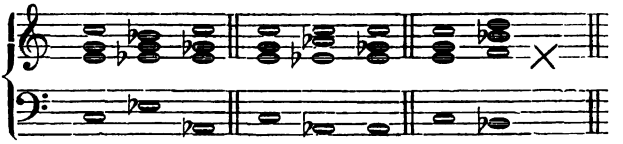
gen. Um nach *Des* zu gehen, kämen wir dann erst nach *F*, dann nach *B*, nach *Es*, nach *As* und endlich nach *Des*. Wenn dieses Verfahren zwar sehr umständlich ist, so muss es uns doch Aufschluss geben über Das, was wir mit der vermittelten Modulationsweise beabsichtigen. Sie braucht sich nicht aller, sondern nur eines oder einiger Dreiklänge als Vermittlung bedienen, die auf dem Wege dahin liegen, selten jedoch wird sie einen noch weiteren Umweg nehmen. Versuchen wir es, so wird es sich namentlich günstig erweisen, wie wir dadurch rasch vorwärts gelangen, dass wir statt grosser Dreiklänge sofort kleine setzen.

259.



*G*-moll zeigte sich nicht günstig, da es keinen gemeinsamen Ton darbot, noch weniger wären es *E* und *D*-moll, auch *A*-moll wäre zu entlegen gewesen. Versuchen wir es daher mit vermittelnden grossen Dreiklängen,

260.

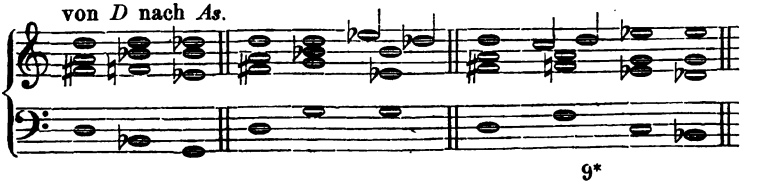


nun wäre wieder *B* nicht günstig, *D* zu entlegen, *F* aber überflüssig gewesen, da es in *F*-moll vorher bereits besser vertreten war u. s. f.

Ebensogut wie überall ein einziger Accord vermittelnd aufgetreten ist, können es also auch mehrere sein. Oft wird die Modulation dadurch umständlicher, oft aber auch milder, versöhnter, wie es grade Sinn der Composition sein soll. Denn es wird unbedenklich diejenige Art der Modulation einen ruhigeren Verlauf nehmen, wo dieselbe durch solche Accorde gleichsam vorangedeutet wird, welche der neuen Tonart angehören. Das Verfahren für den Anfänger ist folgendes. Er schreibe die Tonart, von welcher er ausgeht und die, nach der er zielt, in Buchstaben über das System. Nachdem er bedacht hat, welche Dreiklänge vermittelnd sein können, stellt er sie so einfach als möglich nach den Regeln der Verbindung zusammen und zwar der Uebung wegen auf mehrerlei Weise, wie hier geschieht:

von *D* nach *As*.

261.

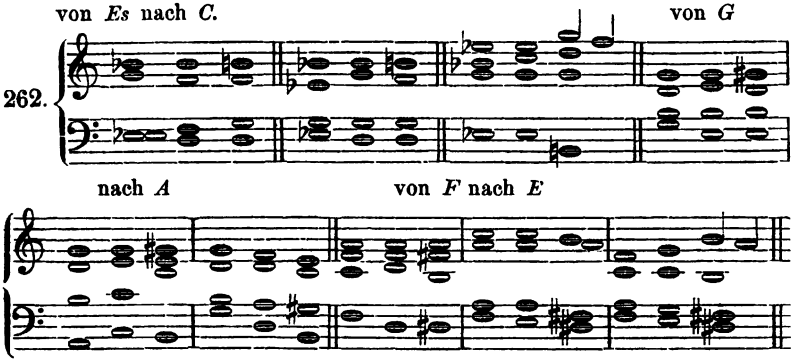




Digitized by Google

Der Wichtigkeit der Aufgabe entsprechend, erfolgen noch einige Beispiele:

262.



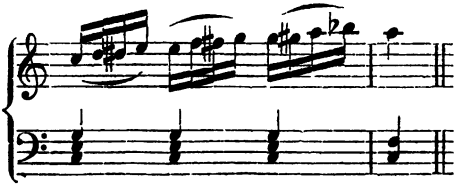

Auf Dreiklänge in Gegenbewegung ist keine Rücksicht genommen worden, weil dies der Nebenfall ist.

### Auffassung der Melodie im Allgemeinen.

Von welchem Einflusse die Harmonie ist und wie wichtig deren gründliche Kenntniss, leuchtet in keinem Abschnitte der Compositionslehre mehr hervor, als in dem von der Modulation. Hätten wir diese ohne den Einfluss der Harmonie d. h. auf melodischem Wege ausüben wollen, so hätten wir versuchen müssen, alle fremden Töne, welche die neue Tonart enthält, einzuführen, um eine vollständige Vorstellung von *Des* zu empfangen. So geht Beethoven in dem F-dur-Quartett Op. 18. (im Trio des Scherzo's) von *C* nach *Des*, indem er die ganze Tonleiter davon aufführt. Dennoch unterstützt er sie durch die Harmonie, wodurch also das Verfahren am Ende doch ein auf sie gegründetes wird. Denn wenngleich alle Töne von *Des* auftreten, so könnten sie ja auch anderen Tonarten angehören. Immer wäre noch keine Bürgschaft, ob *Des* damit wirklich erreicht worden. Es rechtfertigt sich somit das Verfahren, durch Vermittlung der Harmonie zu moduliren.

Nun aber kann eine Melodie sehr wohl fremde Töne enthalten, ohne dass eine Modulation nothwendig ist. Denn dergleichen Töne können zu einer Harmonie vorübergleiten, ohne eine Aenderung in derselben zu frdern.

263.



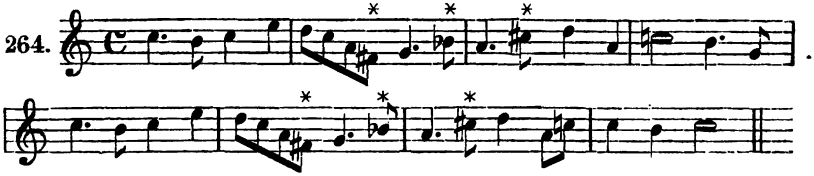
Digitized by Google

*Dis*, *fis* und *gis* bedingen keine Modulation. Seiner Zeit wird bewiesen werden, wie die ganze chromatische Tonleiter, von welcher wir hier Bruchstücke sehen, über einer und derselben Harmonie fortlaufen oder wie der Ausdruck ist, durchgehen kann.

Es wird demnach in den meisten Fällen von der freien Wahl des Componisten abhangen, ob er fremde Töne in einer Melodie für wichtig genug ansehen will, sie einer Modulation zu würdigen oder ob nicht. Dies zu entscheiden kommt es zunächst auf die Satzbildung und deren Verlauf, dann auf den Zusammenhang der Harmonie überhaupt an.

So viel steht fest, dass ein leiterfremder Ton eine Modulation andeuten kann. Alsdann ist er ein äusseres Merkmal derselben. In diesem Satze

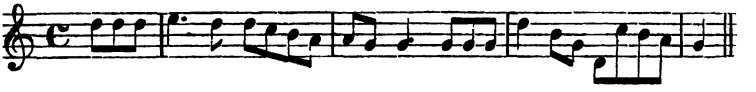
264.



können (wohlverstanden können) die angemerkten Töne eine Modulation andeuten.

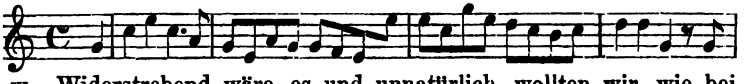
Dagegen kann eine Melodie eine Modulation erfordern, ohne dass sie fremde Töne enthält. So z. B. „Ich bin ein Preusse"; von der dritten Reihe heisst es:

265.



Hier ist eine Modulation und zwar in die Dominante unerlässlich. Der ausweichende Ton liegt alsdann in einer andern Stimme. Aehnlich ist es in allen Fällen, wenn die Melodie die Basscadenz einer fremden Tonart in sich trägt. Wie bereits oben No. 148 gesagt worden, wäre dann wohl auch das Unisono anzuwenden. So im Liede: „Bekränzt mit Laub"

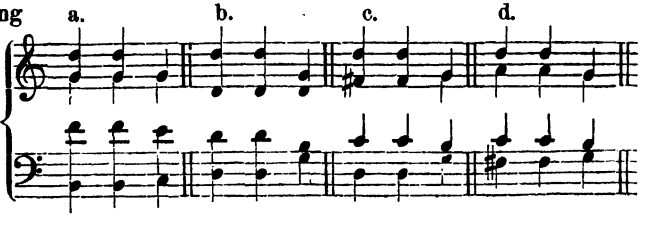
266.



u. s. w. Widerstrebend wäre es und unnatürlich, wollten wir, wie bei a, tonisch bleiben. Besser wir setzen die Dominante, wie bei b, im Einklang

a. b. c. d.

267.



Digitized by Google

Da sie nun einmal erfolgt ist, so wird es gerathen sein, lieber eine Modulation in dieselbe zu machen. Dies geschieht bei c. Die hierdurch entstehenden Octaven in den Aussenstimmen werden durch Gegenbewegung gemildert. Vermieden werden sie, wenn der Bass von seiner hier am Abschnitt der Dominante nothwendigen Bestimmung der Basscadenz abliesse, wie bei d. geschehen ist.

Ob und wann Melodieen auf solche und andre Weise einer Modulation bedürfen: dies kann ausser den Gründen der Satzbildung, worüber sogleich noch mehr zu sagen sein wird, nur durch die geistige Auffassung derselben entschieden werden. In den vorliegenden Fällen ist es innere Nothwendigkeit, welche entscheidet, mithin sind auch innere Merkmale für die Modulation vorhanden.

In vielen anderen, ja in den meisten, Fällen jedoch beruht diese in dem Willen des Componisten. Manches ist offenbar vom Temperament abhängig, manches von Zeitrichtungen. Anfänger lassen gewöhnlich der Modulirlust freien Zügel. Um nicht ebenso, oder gar zügellos zu verfahren, machen wir uns einen

## Modulationsplan.

Ohne solchen ist es weder gut möglich, eine Melodie zu begleiten, wenn sie ausweicht, noch selbst einen gesunden, nicht verwürzten, Satz darzustellen, der ausweichen soll. Nicht als ob eine jede Ausweichung durch Regeln oder Formeln vorgeschrieben werden könnte! Dennoch scheinen für die naturgemässe Entwicklung des Satzes gewisse Modulationen nothwendig: um deretwillen also ist die Regel da, — nicht der übrigen willkührlichen wegen!

Indem die Tongeschlechter eine getrennte Behandlung erfordern, theilen wir den Stoff und reden zuerst:

1. Vom Durgeschlecht. Jeder Satz, wenn er anders ein solcher ist, macht einen Abschnitt, Halbschluss oder nennen wir es, wie wir wollen. Dieser spricht sich in der Dominante aus. In diese erfolgt eine Modulation durch deren Dominante. Wegen solcher Wichtigkeit nennt Logier die Dominante: „Nebentonica“ denn sie ist gleichsam die zweite Tonica (Tonart) eines Stückes:

T. DD. D × S. T.

Halbschluss.

Eine solche Grundform der Modulation, wie sie hier aufgestellt worden, ist nicht blos conventionell, sondern begründet, und zwar darin, dass es eine natürliche Forderung ist, einen Aufschwung in höher gelegene Tonarten zu suchen. Die Dominante ist die nächst höher gelegene Tonart, sie hat daher den ersten Anspruch. Wollten wir weiter gehen, so würden nun die Medianten, weniger die Tonarten der

Digitized by Google

Secunden u. s. f. an die Reihe kommen. Eine Wendung nach der Tiefe, etwa in die Unterdominante und noch weiter würde das Gegentheil des Aufschwunges bewirken. Jedoch kann vor dem Schlusse in der Tonica die Unterdominante die geeignetste Stelle finden, damit von ihr aus ähnlich ein Aufschwung zu jener erfolge, als es von der T. zur D. der Fall war. Die mit dem Kreuz angedeutete leere Stelle des Planes ist die, welche mit denjenigen Modulationen ausgefüllt werden soll, die wir willkührliche nannten. Es scheint indessen nicht rathsam, schon jetzt hierüber mehr zu sagen. So viel geht jedoch aus dem, was an verschiedenen Orten über die Satzbildung gesagt worden ist, hervor, dass bei grösserer Ausdehnung des Satzes in zwei Theile eine gleiche Anordnung der Modulation stattfindet.

| Erster Theil, mindestens acht Takte. | Zweiter Theil. |
|---|---|
| T. . . . . DD. D. | × Rückkehr. T. |

2. Vom Mollgeschlecht. Was wir den Aufschwung genannt haben, das kann sich nicht in der Dominante, noch weniger in deren Tonart darstellen. Sollte die letztere eine neue Molltonart werden? Dies wäre zu trübe! Dennoch liegt es hin und wieder im Plane eines Stückes, wo gleichsam Grau in Grau gearbeitet werden soll. Es ist dies ein Nebenfall, Hauptfall dagegen: den Aufschwung dadurch zu suchen, dass wir nach der parallelen Durtonart übergehen d. h. aus der Nachtseite des Moll in den Sonnenschein des Dur's.

| Erster Theil. | Zweiter Theil. |
|---|---|
| T. . . . . Tp. | × Rückkehr. T. |

Die in diesen Plänen enthaltenen Modulationen sind also nothwendige, durch die Form bedingte. Die Forderung derselben ist bescheiden, wenn wir erwägen, dass der willkührlichen Modulation ein weiter Spielraum übrig gelassen ist. Also sind in 264 die fremden Töne *cis*, *b* und *fis* zwar Kennzeichen der Modulation, doch ist sie durchaus nicht bestimmt ausgesprochen. Anders ist dies mit dem Halbschluss, denn obschon die Töne *c h* der Melodie keine Modulation andeuten, so fordert diese doch der Modulationsplan, während die vorgedachten drei Töne recht gut eine andere Wendung nehmen können.

### Auffassung der Melodie im Besonderen.

Nachdem wir die Wichtigkeit der Leitaccorde erkannt haben, dürfen wir den einzelnen Ton nur in Beziehung bringen zu einem Leitaccorde, um sofort zu erkennen: 1. ob er eine Modulation möglich macht: dies vom Gesichtspunct des Einzelnen und dann 2. ob sie rathsam erscheint: dies vom Gesichtspunct des Ganzen oder besser gesagt: in Rücksicht auf den Modulationsplan. Was jenen ersten Punct anlangt,

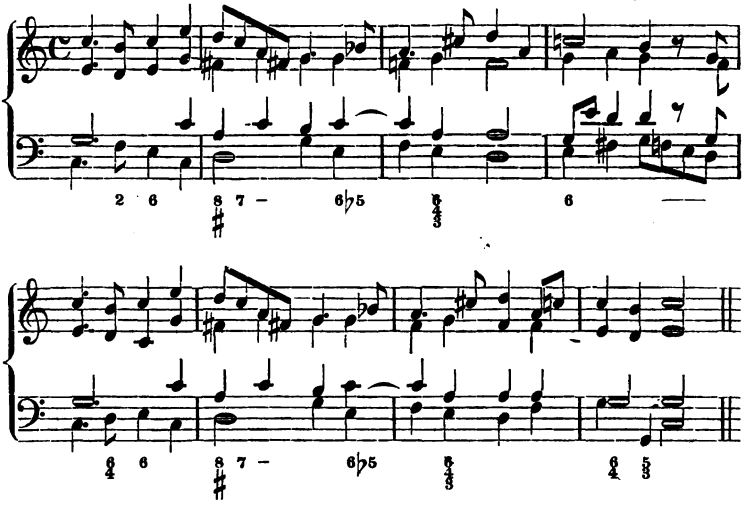
Digitized by Google

so kann ein jeder Ton Bestandtheil eines Leitaccords werden, falls nur seine Auflösung vor sich gehen kann und zwar

1. stufenweis steigend,
   stufenweis fallend,
2. sprungweise steigend und fallend, sobald er mit einem auf ihn folgenden Ton in einem und demselben Accorde enthalten sein kann.

No. 264 begleiten wir zunächst also:

268.



Der Halbschluss ist regelmässig in der Tonart der Dominante erfolgt: *fis* also Leitton zu *g*. Inzwischen ist, (wie gesagt) nur diese eine Modulation als im Satze nothwendig zu erachten; alle übrigen der Modulation fähigen Töne hätten auch anders aufgefasst werden können. Ja selbst das eben erwähnte *fis* konnte als Quinte des Grundtons *h* eine Stellung in einem Dominant-Accorde nach *E*-moll einnehmen. Begleiten wir dieselbe Melodie mit Benutzung anderer zufälliger Modulationen, so müssen wir über die Grenze des Septimen-Accordes hinausgehen und kommen hiermit auf

## Die übrigen Modulationsmittel.

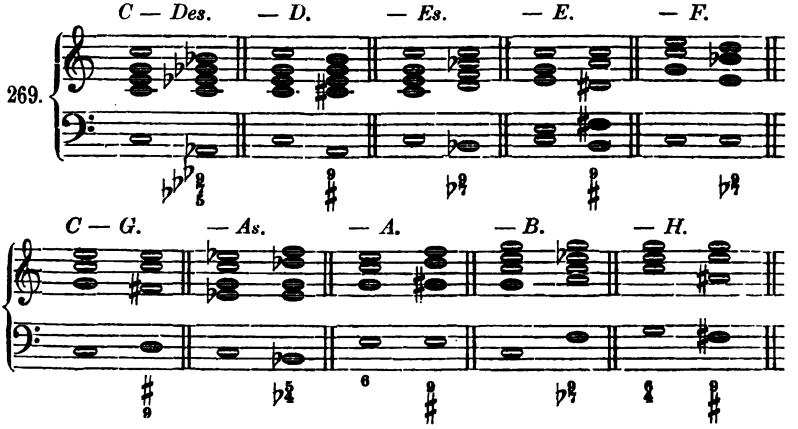
Dies sind alle anderen Dominanten-Accorde, als Leitaccorde im weiteren Sinne des Wortes, welche wir, um kurz zu sein, sofort, d. i. durch sie selbst unmittelbar mit der Tonart, von welcher modulirt werden soll, in Beziehung bringen wollen.

1. Der Nonen-Accord kann zwischen manchen Tonarten als ein ganz geeignetes Modulationsmittel dienen, während er anderen gegenüber sich minder willfährig erweist. Wegen seiner Uebervollstän-

Digitized by Google

digkeit wollen wir den ihm vorausgehenden Dreiklang manches Mal mehr als vierstimmig annehmen und da, wo es leidlicher erscheint, für den grossen Nonen-Accord den kleinen setzen, welcher überhaupt häufiger ist, als der grosse:

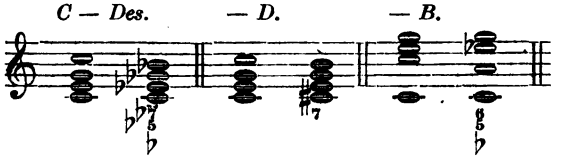
269.




Die Tonarten *Es* und *E* verbinden sich durch den Nonenaccord, was sie durch den Septimen-Accord nicht vermochten.

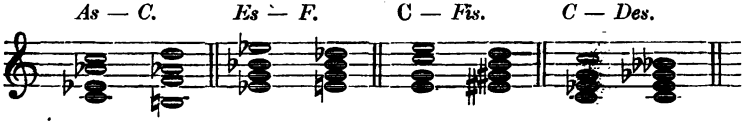
2. Die Nebenseptimen-Accorde sind dem Nonen-Accorde, aus welchem sie durch Hinweglassung des Grundtones entstehen, vorzuziehen. Um sie durchzuüben, bedarf es nur, diesen überall fortzulassen:

270.




Am geschmeidigsten für die Modulation zeigt sich der verminderte Septimen-Accord, denn selbst die entferntesten Tonarten werden durch ihn leicht erlangt:

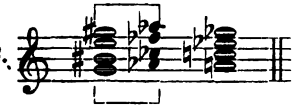
271.



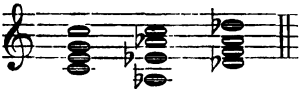

Nur ist auf die richtige Schreibweise der Hauptintervalle: Leitton und None, zu achten. Denn hätten wir z. B. in dem letzten Falle für *bes* die Stufe *a* gesetzt, so wäre dies ein Fehler gegen die Rechtschreibung gewesen. Ebenso ist darauf zu achten, dass in solcher Accordverbindung die Intervalle vorstellbar sind. Wenn z. B. von *E*

Digitized by Google

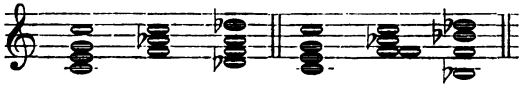
nach *B* übergegangen werden soll, so würde das Verhältniss von *gis* zu *ges* (einer sonderbaren Prime) eintreten. Es muss dann *e* enharmonisch in *fes* umgenannt werden:

272. 

3. Die Dreiklänge können, da auch sie Leitaccorde sind, gleichfalls zur Modulation dienen, begreiflicher Weise jedoch nicht mit der den bereits angeführten Harmonieen eigenthümlichen Bestimmtheit. Denn wenn wir z. B. mittels des grossen Dreiklanges nach *Des* gehen:

273. 

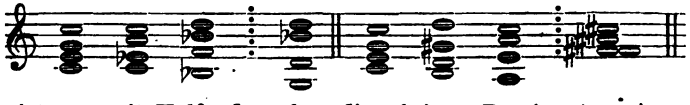
so ist es nicht deutlich, ob hier eine Modulation vorgegangen ist, wenigstens nicht eine wesentliche. Es scheint hier mehr nur eine Accordverbindung, in welcher *As* und *Des* zufällig vorkommen. Diese hätte ebensogut durch andre Harmonieen stattfinden können:

274 

ohne dass wir sagen können, es sei durch den kleinen Dreiklang moduliert worden. Dieser ist ja überhaupt kein Leitaccord. Die Tonart *Des* aber spricht sich in zu wenig bestimmter Weise aus, so dass, wollten wir in ihr weilen, der Septimen- oder ein anderer Leitaccord doch noch folgen müsste. Weil hierbei die Septime bestimmend ist, so erklärt es sich, weshalb sie einigen Harmonikern für den Leitton gegolten hat, eine Auffassung, welcher wir bereits entgegnet haben.

Ueber den verminderten Dreiklang endlich ist in 241. angemerkt, dass er vermöge seiner Unbestimmtheit auch der Paralleltonart angehören kann:

*C* — *B* oder *G* *C* — *A* oder *Fis*.

275. 

So ist nun mit Hülfe der über die übrigen Dominanten-Accorde ausgedehnten Modulationsmittel eine bei Weitem andere Auffassung des Satzes möglich. Jeder Ton der Melodie kann nämlich als Grundton (d. i. verdoppelter) als Terz, als Quinte, als Septime, als None vom Basse aus gelten, und wie es gerade Sinn und Geschmack des

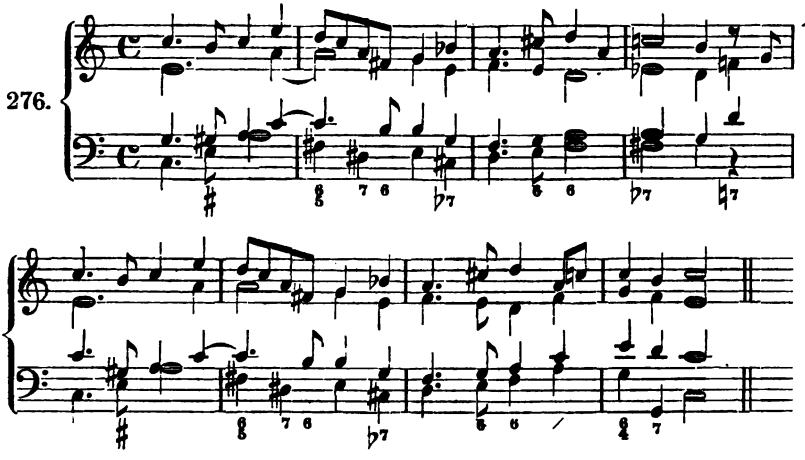
Digitized by Google

Componisten wünschenswerth machen, in einem von diesen abgeleiteten Accorde auftreten. Der Anfänger erwäge:

1. in welcher Weise jeder einzelne Ton aufgefasst und
2. in welche Beziehung er zu seinen Nachbartönen gebracht werden kann,

damit der Ton als einzelner in das Ganze, gleichwie ein Glied in die Kette passe.

276.



So ist nun das *h* im ersten Takte Quinte, während es in der früheren Behandlung desselben Satzes Terz war, ebenso das *fis* des zweiten Taktes und es geht hieraus hervor, dass in der Regel, so wie nach einer fremden Tonart, sofort auch nach deren Parallele modulirt werden kann. Dasselbe sehen wir bei den Melodietönen *b a*, wo für das *F*-dur dessen Parallele, und zwar eingeführt durch einen verminderten Septimen-Accord, gewählt worden ist. Der Satz erhält hierdurch freilich eine trübere Stimmung, die sich durch das *es d* des Altes im vierten Takte weiter kundgiebt.

Wenn das Studium der Ausweichung das wichtigste in der Harmonie ist, so ist es insbesondere dieser Abschnitt daraus. Was sich hieran anschliesst — denn wir sind hiermit noch lange nicht am Ziele — ist nur eine Folgernng aus diesem Abschnitte.

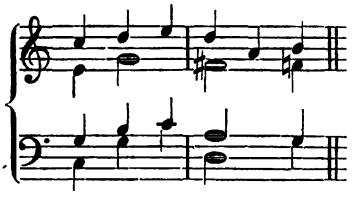
### Das Leitereigene und das Leiterfremde.

Mag eine Melodie wenige oder keine fremden Töne haben, so kann sie der Modulation doch in bedeutender Ausdehnung fähig sein. Wenn zwar schwerlich ein Componist innerhalb weniger Takte so viel Modulationen anhäufen wird, so muss er sich doch in den Besitz aller Mit-

Digitized by Google

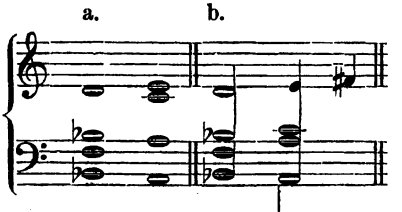
tel setzen und dann die rechte Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig einzuhalten. Die ältere Musik war im Ganzen mehr tonisch, die moderne ist überwiegend modulatorisch. Da, wo jene leitereigene Dreiklänge setzte, wählt diese nicht selten leiterfremde. Es ist daher immer gut, Beides zu versuchen, gegeneinander zu halten und dann recht zu verwenden.' So konnte es in 138. Takt 5 statt D-moll heissen:

277.



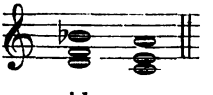
Wir dürfen es uns jedoch nicht verhehlen, dass das Tonische eine reinere, erhabenere Wirkung macht, wie sich bei dem Chorale weiter ergeben wird. Allein dasselbe kann auch einmal übel angebracht sein, z B. wenn wir bei Liszt in einer Messe:

278.




*B*-dur mit *A*-moll zusammengestellt sehen, ein Fall, der sich in *b*, als vorübergehend, vielleicht erledigt. Das Gefühl verlangt A-dur, mit welchem Rechte, ist bis jetzt noch nicht bewiesen. Diese beiden Tonarten könnten dagegen als Sexten-Accorde

279.



oder mit den Bässen *d* — e wohl zusammentreten, eine Wendung, welche unter andern Mozart in weicheren Mollstücken z. B. „Ach ich fühl's", Arie der Pamina, liebt.

## Die modulatorischen Sequenzen.

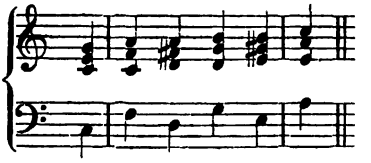
Wie wir oben S. 73 u. f. die Dreiklänge einer und derselben Tonart folgerichtig, d. h. zu Sequenzen geordnet haben und zwar nach den Secunden, Medianten, Dominanten u. s. f., ebenso können wir auch die mehrerer, ja aller Tonarten zusammenstellen, falls sonst eine vernunftgemässe Verbindung mit ihnen aufrecht erhalten wird

Digitized by Google

Hier ist auch wieder nicht alles Mögliche, was die Combination herausgrübeln könnte, schön. Zwar ist in neuester Zeit hierin viel versucht worden; — oft aber sind andre Rücksichten, besonders die auf die Ausführung, hintangesetzt worden.

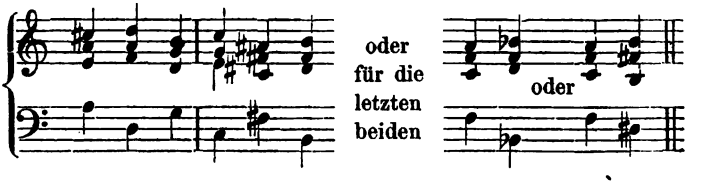
Gehen wir z. B mit den Dreiklängen vor:

280.



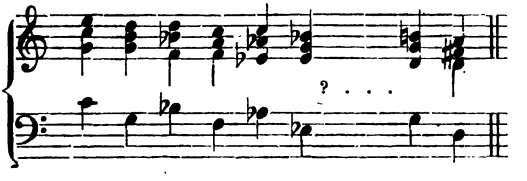
so ist die Frage, ob hier nun *fis ais cis* nach H-dur oder Moll folgen solle? Möglich ist es, aber gar zu fern. Besser wäre es, diese zu fremde Tonart überspringend, durch *g h d* nach *C* zu gehen oder doch so fortzufahren:

281.



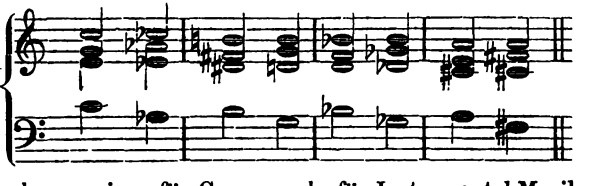

Die Tonarten sind hier beliebig zusammengewürfelt. Stets bleibt vernunftgemäss die Rücksicht auf die Haupttonart oben an. Weiter:

282.




wobei für die zu fremde Tonart *Ges*, welche nach der Reihenfolge hätte kommen müssen, die näher liegende *G* gewählt worden ist. Folgende Wendung in die kleine Untersecundenfolge:

283.



dürfte offenbar weniger für Gesang- als für Instrumental-Musik geschrieben werden.

Von ungleich grösserem Gewicht und von Folgen ist es aber, wenn wir die neuen Tonarten nicht nur oberflächlich mit Dreiklängen berüh-

Digitized by Google

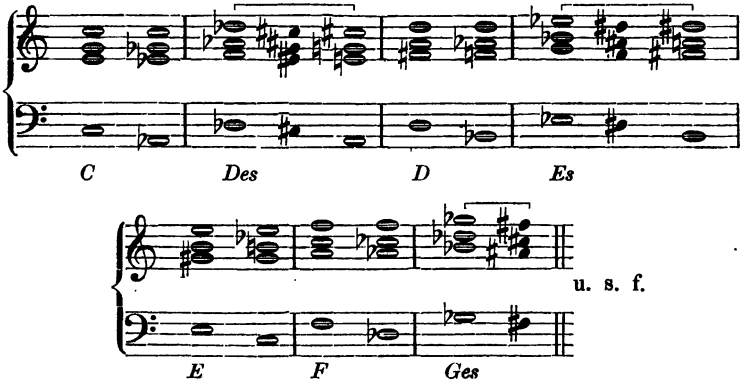
ren, sondern völlig in dieselben hinein moduliren. Dies geschieht durch deren Leitaccorde. Gleich wie nun von *C* aus durch denselben nach *Des*, der kleinen Obersecunde, modulirt worden ist, so kann in der ganzen Reihenfolge der kleinen Obersecunde fortgeschritten werden, also von *Des* nach *D*, von *D* nach *Es*, *Es* nach *E* u. s. w. Ebenso in alle jene Tonstufen, in welche wir uns unmittelbar durch die Leitaccorde versetzen konnten. Hierdurch entstehen die modulatorischen Sequenzen oder Folgen von Tonarten. Hierbei kommt es auf die Rechtschreibung sowohl des Leitaccordes, als auch derjenigen Tonart an, in welche er führt, damit die Folge eine logische und der Terzenbau erkennbar sei. Erinnern wir uns, dass der Leitton *Subsemitonium* ist (S. 128) d. i. grosse halbe Tonstufe (S. 19) zu seiner Tonart!

Da der Septimen-Accord der wichtigste aller Leitaccorde ist, so beginnen und arbeiten wir umständlicher mit ihm.

### Die Sequenzen des Septimen-Accordes.

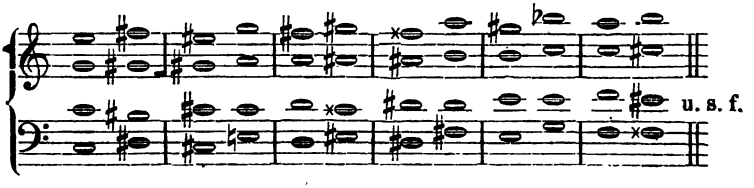
1. In die kleine Obersecunde:

284.




wobei, wegen der Entfernung der in Beziehung zu bringenden Tonarten der durch Klammern angedeutete enharmonische Wechsel (S. 18) nöthig wurde, um Verständniss in die Intervalle und Accorde zu bringen. Es versteht sich, dass einer so jähen Reihe von Tonarten die Grundbässe festere Unterlage geben, als die Umkehrungen. Versuchen wir diese, das weniger Massive derselben anschaulich zu machen!

285.

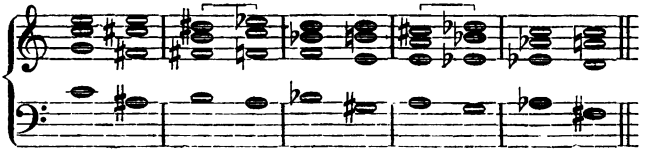



Digitized by Google

Abgesehen davon, dass solche Art der Sequenz durch Querstände bedenklich ist, so würde es auch vorzuziehen sein, dass der Bindeton in der Oberstimme verbliebe, wie es in der ersten Weise geschehen ist. Ebenso verfahren wir, wenn wir gehen

2. In die kleine Untersecunde, so dass sich, wenn nun der Bindeton im Sopran bleibt, Quintsexten-Accorde am geeignetsten erweisen:

286.



*C* *H* *B* *A* *As* u. s. f.

Zu beachten ist es, wie die Enharmonik die regelmässige Wiederkehr der Stufen auf Augenblicke unterbricht. Denn nach dem Vorgange des ersten Taktes hätte der im zweiten Bass von *h* nach *gis is* gehen müssen, wodurch die unpraktische Tonart *ais* erreicht worden wäre, so wie weiterhin *fis is* u. s. f.

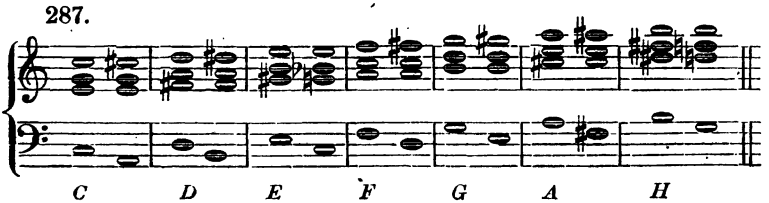
3. Die Sequenzen in die grosse Ober- und Untersecunde sind auf ähnliche Weise zu bilden. Doch ist es schwerlich gut, die Tonarten in solcher Reihenfolge wie

*C D E Fis Gis Ais* oder

abwärts *C B As Ges E, D, C* —

nacheinander aufzuführen. Beginnt eine Folge von *C D E* aus, so liegt es in der Vermuthung, dass eine diatonische Tonartenfolge vor sich gehen solle. In dieser Weise wendet Händel im „Hallelujah" die Worte: „Herr der Herrn", wenn wir sie nach C-dur transponiren, stufenweis von *C* nach *D* nach *E* — nun aber nicht nach *Fis*, sondern nach *F* und beweist damit treffend, dass das Allzufremde ausser dem Bereiche liegt. Ganz nahe liegt hier der Einfluss der Tonleiter auf das Tonwesen: denn, was hier vorgehen soll, ist wiederum die Begleitung der Tonleiter, nicht aber die Modulation als solche, aus blosser Lust zu moduliren. Es stellt sich daher die Begleitung der Tonleiter auf modulatorischem Wege in folgender Weise heraus:

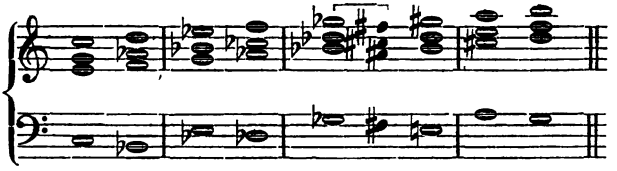
287.



*C* *D* *E* *F* *G* *A* *H*

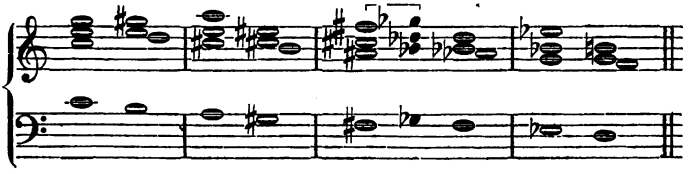
Digitized by Google

4. In die kleine Oberterz,

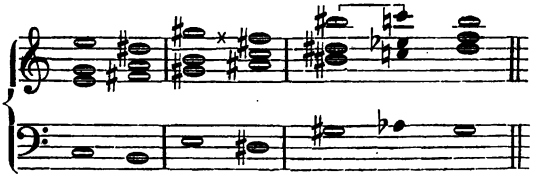
288. 

wobei der enharmonische Wechsel unbedingt nothwendig wird, da ohne diesen das Intervall *ges-gis* auftreten würde, welches nicht fasslich ist.

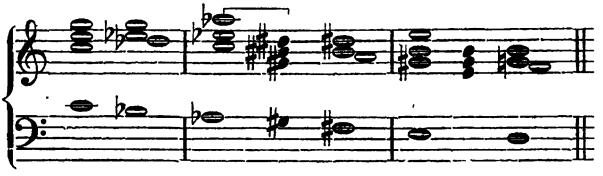
5. In die kleine Unterterz.

289. 

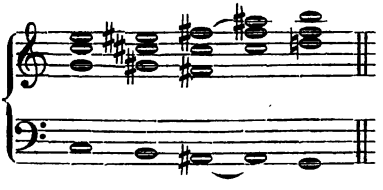
6. In die grosse Oberterz.

290. 

7. In die grosse Unterterz.

291. 

8. In die übermässige Quarte.

292. 

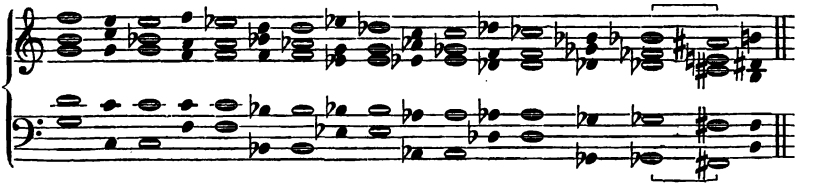
Das Unebene in manchen von diesen Modulationsreihen liegt in der Aufgabe und ihrer nicht zu verkennenden Schwierigkeit. Hin und wieder würde sich diese heben, wenn statt des Septimen-Accordes der leichter anzuknüpfende verminderte wäre gewählt worden. Durch

Digitized by Google

ihn wird sogar die Tonart der sehr entlegenen übermässigen Quarte besser abgelangt. Wenn aber ein hinreichender Grund vorhanden sein muss, auch nur eine abgelegene Modulation zu machen, wie viel mehr zu einer ganzen Reihe! Hierin liegt die Veranlassung, näherstehende Sequenzen aufzustellen, als die bisherigen. Es sind dies die in die Quinten, deren Tonarten sich selbstverständlich am gefügigsten aneinanderreihen. Sie sind es auch, an welche sich bedeutende Folgen anknüpfen und um deretwillen dieser Abschnitt der Harmonielehre von Wichtigkeit ist. Es ist nicht zu leugnen, (vgl. S. 73 u. f.) dass die Treue der Sequenz überhaupt ihr grosses Recht hat, denn auf sie gründet sich die Durchführung, ein gewaltiges Mittel der Musik. Zwar darf die Sequenz, (insbesondere die harmonische) niemals Endzweck einer Composition, oder auch nur eines Abschnittes in ihr werden, sondern sie bleibt immer nur ein Mittel. Denn ist die Sequenz bloss eine theoretische Formel, welche man in Lehrbüchern nachschlagen kann oder die man auswendig lernt, so gehört sie zu dem, was man das Akademische nennt, Schulkram, den sich Jeder ohne geistige Zuthat aneignen kann. In diesem Sinne ist der lange gebräuchliche Ausdruck: „Schusterfleck" für Sequenz eine treffende Bezeichnung für das Handwerksmässige in der Satzfolge, selbst wohl ein Kind derjenigen Zeit, in der die Musik zünftig war. Damit jedoch, dass die Sequenz geistlos angewendet werden kann, geht ihre Wichtigkeit nicht unter, so wenig als die jedes anderen Kunstmittels z. B. der chromatischen Tonleiter, welches gemissbraucht worden ist. Man dürfte nicht die Stellen aus den Meistern, besonders Händel, Bach und Mozart entfernen, welche harmonische Sequenzen enthalten! Darum ist das gründlichste Studium der Meister zu empfehlen, um zu merken, wie weit sie und ob, der Zeitrichtung entsprechend, sie nicht mitunter zu weit gegangen sind. Erkennen wir vor Allem die näher liegende Wichtigkeit der Sequenz

9. In die Unterquinte. Auch sie geht durch den Quintenzirkel mit Hülfe des enharmonischen Wechsels:

293.



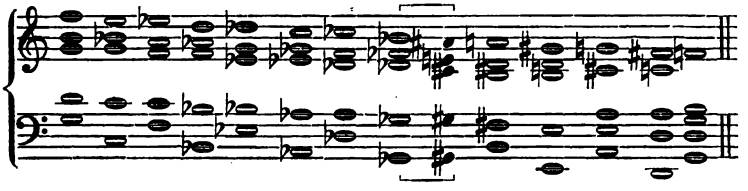
Die fünfte Stimme ist hinzugefügt, um in dem Dreiklange die Quinte nicht zu entbehren, welche bei der regelmässigen Führung des Leittones gefehlt haben würde. Wir sehen nun, wie in dem nächsten Septimen-Accorde schon dieser Dreiklang enthalten ist und da dies so ist, so



Digitized by Google

wird er entbehrlich, denn in *c e g b* liegt *c e g*, in *f a c es* liegt *f a c* u. s. f. Wir brauchen also nur über die in Vierteln hingesetzten Dreiklänge hinwegzulesen, um zu der gewichtigen Folge von Septimen-Accorden hintereinander zu gelangen, wie sie sich hierin zeigt:

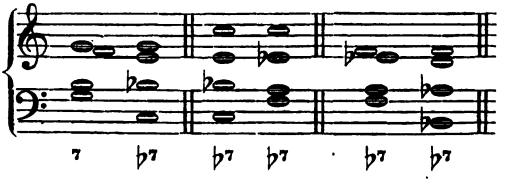
294.



Was hier geschieht, scheint allerdings gewaltsam: denn es geht weder die Septime noch der Leitton nach den uns im Bisherigen bekanntgewordenen Regeln, auch nicht einmal nach der Art irgend welcher Ausnahmeführung. Genauer betrachtet, geht die Septime des einen Accordes in den Leitton des andern und umgekehrt. Aber die Unregelmässigkeit erstreckt sich nur auf Intervalle, nicht auf den ganzen Accord, dessen Auflösung dem Wesen nach dennoch erfolgt und sich besonders im Basse ausspricht. Wir versöhnen uns sofort mit ihr, da der neue Accord die Auflösung des vorigen enthält, den er gleichsam verschlingt.

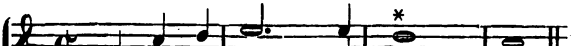
Die nächste Folge hiervon ist, dass ein jeder Ton mit zwei Septimen-Accorden begleitet werden kann, von deren erstem er Grundton oder genauer gesagt: die Verdoppelung des Grundtones, ist.

295.



Auf längere Töne einer Melodie angewendet, macht dies den Eindruck einer reizvollen Mannigfaltigkeit

296.



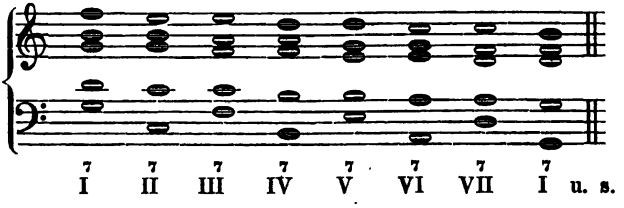
nicht jedoch für kürzere, leicht vorübergehende Töne, an welche sich zwei so gewaltige Harmonieen nicht hängen können, ohne schwerfällig

Digitized by Google

zu erscheinen. Dass wir in dem ersten Accorde die Quinte wiederum entbehren müssen, folgt aus der Verdoppelung des Grundtones. Um sie zu gewinnen, müssten wir zu den Umkehrungs-Accorden greifen, wovon sogleich die Rede sein wird.

Die weitere Folge: Da selten eine Melodie, welche zu begleiten ist, so viel chromatische Töne enthalten wird, als die in 294, wenn sie aber solche enthält, diese nicht in so schwerer Weise begleitet werden können, wie sich so eben herausgestellt hat, so wird die Sequenz dadurch praktisch gemacht, dass sämmtliche fremde Töne in einheimische verwandelt werden, ganz so wie leiterfremde Dreiklänge in leitereigne beliebig umgewandelt worden sind und umgekehrt. Die obige Reihe der Septimen-Accorde würde sich dann also gestalten

297.




wobei, auf die sieben Töne der Tonleiter gegründet, ihre Zahl von zwölf auf sieben zusammenschmilzt. Wir wollen diese

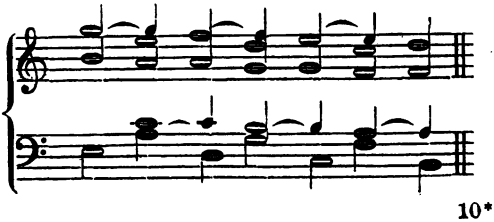
Die Sequenz-Septimen-Accorde

nennen. Sie können nur so vorkommen, dass ihre Auflösung erfolgt und zwar entweder, wie hier, in ganzen Reihen, oder so abgebrochen, dass sofort der Dreiklang nach ihnen folgt, der ohnehin (leiterfremd) hätte folgen müssen.

| | | |
|---|---|---|
| *c e g h* | kann daher nach | *f a c* |
| *f a c e* | . . . . . | *h d f* |
| *h d f a* | . . . . . | *e g h* |
| *e g h d* | . . . . . | *a c e* |
| *a c e g* | . . . . . | *d f a* |

gehen. Indem aber ein jeder von ihnen auch die Septime aufnehmen kann, so wird es von Neuem klar, wie der Vierklang im Grunde nur eine Erweiterung, eine Folge aus dem Dreiklange ist. Ursprünglich war die Sequenz der Dreiklänge

298.

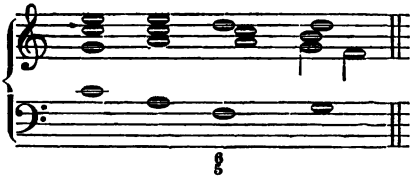




Digitized by Google

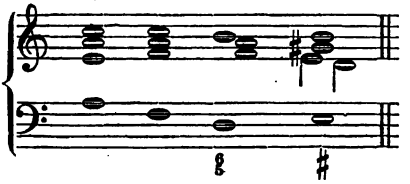
Dazu gesellt sich nun die mit geschlossenen Notenköpfen angedeutete Septime hinzu. Man hat demzufolge diese Accorde nur nach ihren Dreiklängen nennen können, der entweder gross oder klein, hart oder weich ist. Nur der eine von ihnen *h d f a* ist uns schon bekannt geworden, tritt jedoch hier in eine ganz neue eigenthümliche Führung, da er ursprünglich als einer der Nonen-Accorde nach der Tonica gehen muss. No. II. und III. sind über dem grossen, V, VI. und VII. über dem kleinen Dreiklang gebaut; der letztgenannte *d f a c* findet sich besonders in Cadenzen, wo er hinter den Dreiklängen eine Stelle findet, vor:

299.



Wenden wir Dasselbe nach Moll, so zeigt sich

300.



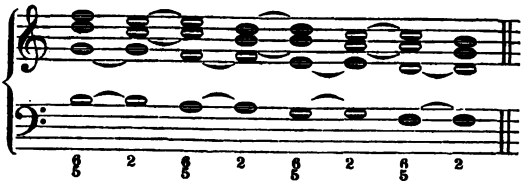
wieder jener so eben erwähnte Accord *h d f a* in der Sequenz nach *e gis h d.* Denn kann er, wie gezeigt wurde, nach *e g h* gehen, so kann er auch statt *g* das *gis*, um damit zu schliessen, in sich aufnehmen. Wir sind hiermit auf

## Die Umkehrungen der Sequenz-Accorde

geführt worden, da der eben erwähnte ein Quintsexten-Accord war. Auf den Grundbässen, welche wieder die bereits öfter gedachten Quartquintengänge (S. 74) bilden, sind nämlich die Sequenzen schwerfällig und im Ganzen genommen selten, es sei denn dass dem vierstimmigen Satze ein Grundbass (Fondamento) beigegeben wird. Dennoch ist dem Anfänger hierin zu rathen, jene Quartquintengänge, ehe er die Umkehrungen bildet, aufzusuchen, wie so gleich gezeigt werden soll. Werfen wir die Grundbässe bei Seite, so wird der Satz vierstimmig und ist nun stets die Quinte vorhanden. Fängt der Quintsexten-Accord (als erste Umkehrung) die Reihe an, so folgt jedes Mal darauf ein Secunden-Accord:

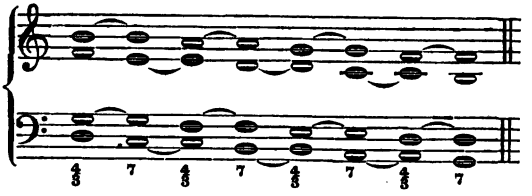
Digitized by Google

301.



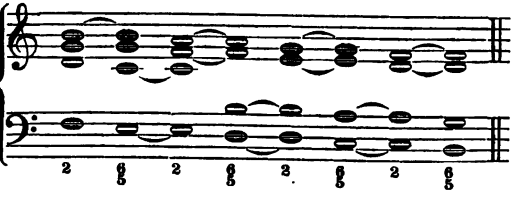
Auf den Terzquarten-Accord folgt jedesmal ein Septimen-Accord und umgekehrt:

302.



Endlich folgt auf den Secunden-Accord ein Quintsexten-Accord:

303.



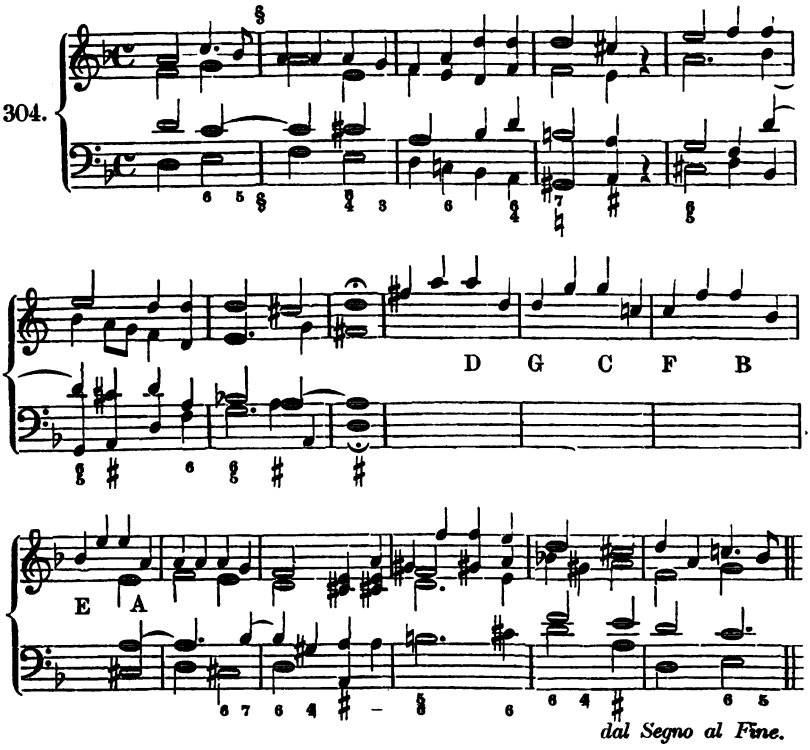
Und so in allen Tonarten! Welch eine enge Verbindung der Harmonie ist dies, da stets zwei Stimmen liegen bleiben, während zwei andere stufenweise weitergehen!

## Zur Uebung an gegebener Melodie mit Sequenz-Accorden.

Es muss gegründete Veranlassung vorhanden sein, eine Melodie oder einen Abschnitt aus ihr mit Sequenz-Accorden zu behandeln. Im Grunde kann zwar jeder Ton und also auch eine Folge, namentlich von abwärts gehenden Tönen auf solche Weise begleitet werden, und zwar abwärts, da die Septimen-Accorde das Streben nach der Tiefe hin haben. Doch wird nicht ein jeder Satz eine so massive Behandlung vertragen. Andere Sätze hinwieder würden ohne Auffindung der Sequenz völlig schaal klingen, namentlich diejenigen, wo die Quartquintengänge in der Melodie selbst liegen. Dieser Art ist folgender Satz:

Digitized by Google

304.



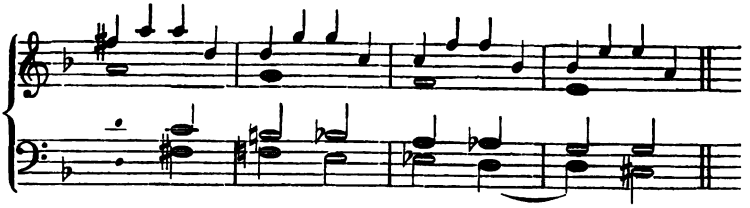

Die Sequenz beginnt im neunten Takte und zwar zeigt sie sich im Sopran, wo, wie die Buchstaben andeuten (etwas figurirt) die Grundbässe auftreten; daher, wollten wir diese selbst in den Bass legen, Octaven entstehen müssten, wenn wir nicht zu den Umkehrungs-Accorden unsere Zuflucht nehmen könnten. Sämmtliche Septimen-Accorde würden vorerst heissen:

*D fis a c*
*G h d f*
*C e g b*
*F a c es*
*B d f as*
*Es . . . .?*

*Es* ist unmöglich: denn die Melodie lautet *e* und so muss denn von hier ab unbedingt leitereigen verfahren werden. Es könnten nun zwar die so eben aufgestellten Accorde dennoch leiterfremd verbleiben:

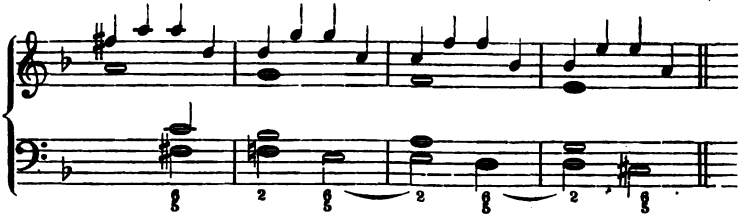
Digitized by Google

305.



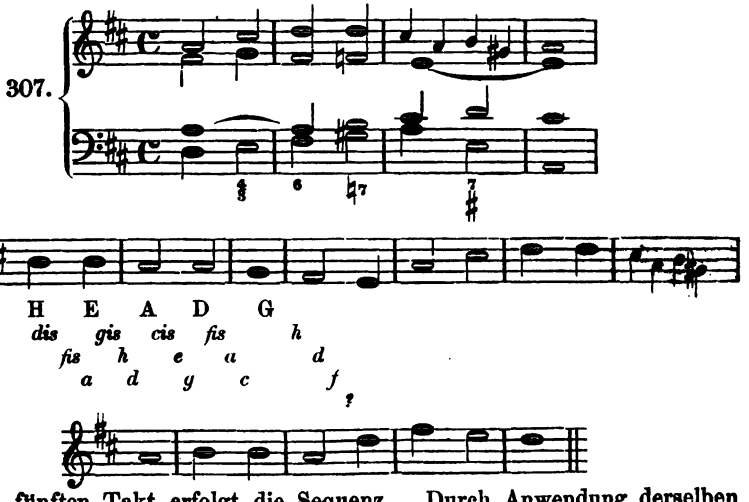
Da wir aber nun doch einmal abspringen müssen, so thun wir es, sobald es angeht. Welche erhabene Ruhe, welche Würde spricht er nun aus!

306.



Denn anstatt so vieler der Tonart fremden Septimen-Accorde sind sie sämmtlich tonisch geblieben, indem der Hauptton jetzt nicht verlassen worden ist. Wie nun hier mit dem Quintsexten-Accord begonnen worden ist, ebenso hätte von jedem andern Umkehrungs-Accorde ausgegangen werden können. In folgendem Satze, worin die Sequenz verborgener liegt, wird deshalb von dem Secunden-Accord ausgegangen, weil der Bass, der Hauptregel gemäss, den Bindeton behalten soll.

307.



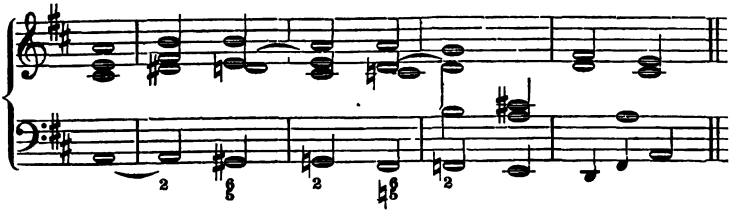

Vom fünften Takt erfolgt die Sequenz. Durch Anwendung derselben ist das lange *g* des siebenten Taktes zu theilen. Jeder Ton kann, wie

Digitized by Google

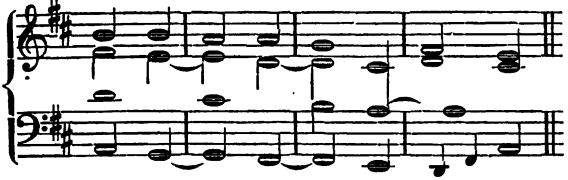
wir gesehen, mit zwei Septimen-Accorden begleitet werden, von deren ersterem er als Grundton gedacht wird: eben dieses führt auf die Sequenz. Die Quartquintengänge des Basses sind, als Grundlage derselben, in Buchstaben vorerst angedeutet und die Ausführung hier folgend:

leiterfremd:

308.



leitereigen:

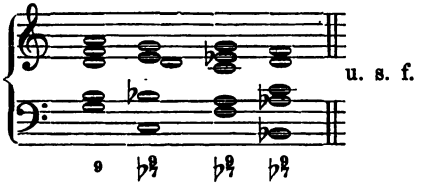


Von *g h d f* konnte die Folge der Septimen-Accorde nicht mehr weiter gehen, da das *cis* der Melodie, dem Gange der fremden Tonarten abhold, wieder in den Hauptton zurück leiten muss, um den Halbschluss des Satzes auf der D. zu begünstigen. Da dies Forderung der Satzbildung ist, so musste das Leitereigene vorgezogen werden, zumal da es (S. 139 u. f.) weniger buntschäckig, in der Tonart verharrend, eine weit erhabenere Wirkung macht, als das Fremde.

### Sequenzen der Nonen-Accorde.

Gleichwie die Septimen-Accorde, so können auch die Nonen-Accorde in einander aufgehen; mit anderen Worten: der eine übernimmt die Auflösung des anderen auf der naturgemässen Folge der Quartquintengänge des Grundbasses.

309.

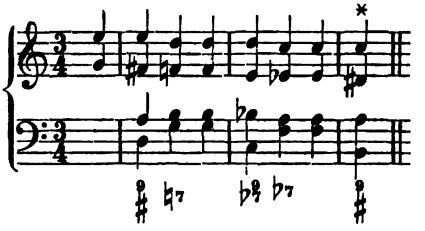



Allein dies würde in jeder Beziehung als **überladen** gelten müssen (zumal wenn es so gar häufig der Fall werden würde, dass die None unter den Leitton tritt). Gleichwohl mag es doch wohl vorkommen,

Digitized by Google

dass der Nonen-Accord jedesmal mit einem Septimen-Accorde abwechseln könnte:

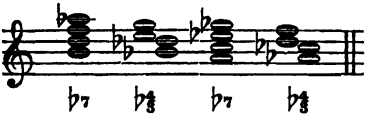
310.



wobei noch dazu auf einmal überraschend aus der Folge der B-Tonarten mit Hülfe enharmonischen Wechsels in die Kreuztonarten übergesprungen wird.

Wenn wir nun, um dem Vorwurf der Ueberladenheit zu begegnen, in der Nonenaccordfolge die Grundbässe weglassen wollten, wie wir gethan haben, um diese Accorde für den vierstimmigen Satz mehr anwendbar zu machen, so würde dieses ebensowenig wie die Verwandelung in das Leitereigene neue Gestaltungen zur Folge haben, da ganz einfach Septimen-Accorde zum Vorschein kommen würden. Dagegen entstehen durch den kleinen Nonen-Accord, wenn dessen Grundbässe wegfallen, Sequenzen der verminderten Septimen-Accorde:

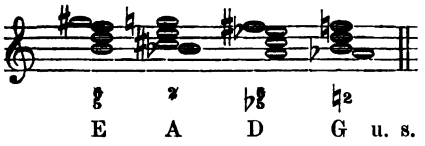
311.



wobei, um sie fehlerfrei zu schreiben, die Grundbässe (als Quartquintenfolge) hinzuzudenken sein würden. Aber auch diese Probe führt zur Rechtschreibung solcher Accordfolgen: wenn wir untersuchen, ob stets, wie es Gesetz ist, auf einen Septimen- ein Terzquarten-Accord und auf einen Quintsexten- ein Secunden-Accord folge oder umgekehrt.

So sind wir durch Consequenz vorgedrungen zu einem gewaltigen Mittel der Harmonie: der Folge verminderter Septimen-Accorde. Nur daraus, dass sie im Hintergrunde der zugedachten Bässe eine vernunftgemässe, sogar nahe Verbindung hat, erklärt sich ihre durchaus nicht seltene Erscheinung und ihr Alter. Folgen dieser Art sind gleichsam eine *ultima ratio* der Harmonie. Jede Stimme sinkt eine halbe Tonstufe. Hieraus folgt indessen nicht, dass, wie es auf dem Piano den Anschein hat, zwei oder gar mehrere Accorde in gleicher Lage folgen, um das von uns (S. 57) aufgestellte Gesetz: „Accorde folgen nicht im Parallelismus oder in gleicher Lage aufeinander" zu gefährden. Denn wie erörtert ist, so sehen wir stets die eine Umkehrung mit einer anderen wechseln. Beginnen wir z. B. mit *gis h d f* so ist die Folge:

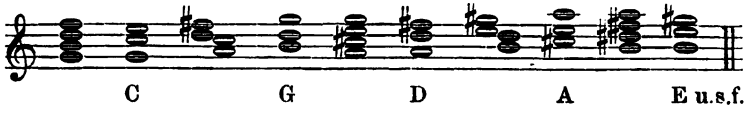
Digitized by Google

312. 

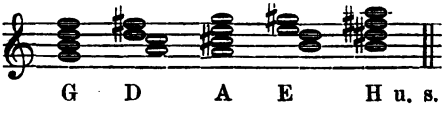

und also nie ein Parallelismus.

Melodieen geben nur dann Gelegenheit, mit Folgen der verminderten Septimen-Accorde zu begleiten, wenn sie chromatisch fallende Stufen enthalten.

10. Die Sequenz in die Oberquinte. Wie nun eine jede von den vier Stimmen um eine halbe Stufe gesunken ist, so liegt die Frage nahe, ob und wie es zu deuten sei, wenn der umgekehrte Fall eintritt, dass sie um eine halbe Stufe steigen. Diese Folge ist gleichfalls sehr alt. Sie ist aus der Sequenz in die Oberquinte zu erklären. Ein Aufschwung in die Oberquinte liegt in dem Modulationsplane überhaupt (S. 134).

313. 


Werden nun ähnlich, wie bei den Sequenzen in die Unterquinte die Dreiklänge, in welche die Septimen-Accorde münden, ausgestossen, so geschieht gerade das Umgekehrte wie dort, nämlich: dass jedesmal der Leitton in die Septime des folgenden Accordes, und die Septime in den Leitton schreitet

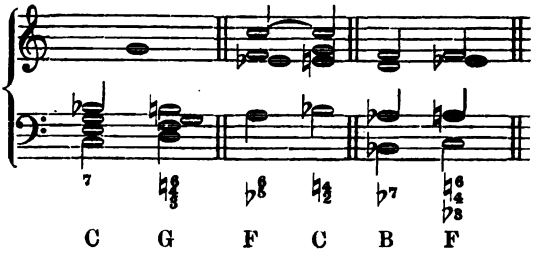
314. 


Diese gewaltsame Wendung des einen Septimen-Accordes in den andern, der Zug nach der Höhe, kann der Natur der Sache gemäss minder häufig sein und ist es auch, wenigstens längere Reihen hindurch. Denn alle aufzulösenden Intervalle haben Streben nach der Tiefe zu, und ein solches Streben theilen die Accorde mit ihnen, in denen sie vorkommen. Aber einen Moment können wir uns die Gewaltsamkeit wohl gefallen lassen und müssen es auch; viele aber nicht!

Die nächste Folge hiervon ist wiederum, dass ein jeder Ton mit zwei Septimen-Accorden begleitet werden kann, zu deren erstem er die Quinte bildet:

Digitized by Google

315.

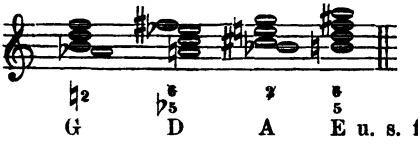



Und so zeigt sich genau die umgekehrte Behandlung der Septimen-Accorde von 295.

Die weitere Folge ist, dass auch diese Accorde zu einer und derselben Tonart in Beziehung gebracht werden können, ein Fall, der nur selten ist und nur der Analogie wegen erwähnt wird.

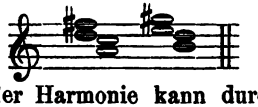
Setzen wir für die Septimen-Accorde die verminderten, so haben wir die Folge steigender verminderter Septimen-Accorde, wobei auch wieder nicht überall die richtige Schreibweise beachtet wird. Sie ist leicht herzustellen, sobald die Grundbässe hinzugedacht werden:

316.



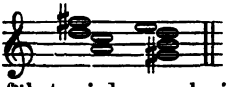

Durch solchen Strom dieser Accorde ist das Grundgesetz wieder nicht umgestossen worden. Denn es war nur eine Folge möglich, welche die Septimen-Accorde wie die Glieder einer Kette erscheinen liess. Ueberspringen wir ein Glied, so hört die logische Folge auf z. B.:

317.



Dieser Sprung in der Harmonie kann durch Gegenbewegung oder Verlegung der Stimmen gebessert werden:

318.



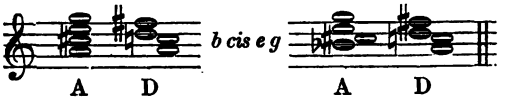
Da *c* regelmässig geführt wird, so schwindet das Bedenkliche auch noch dadurch, dass nach der Regel aller Harmonieverbindung der Bindeton in derselben Stimme geblieben ist. Soll jedoch die Oberstimme steigen, so müsste:

319.

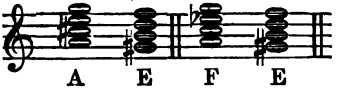
geschrieben werden.

Digitized by Google

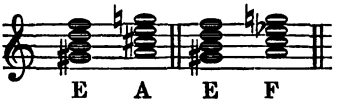
Hieran reihet sich eine grosse Zahl von mehr oder minder gewaltsamen Ausbrüchen der Septimen-Accorde. Nicht Alles jedoch kann und soll an dieser Stelle registrirt werden. Denn es ist nicht Zweck der Theorie, Alles Mögliche in sie gleichsam einzutragen, um aus ihr, wie aus einem Schubfache, gelegentlich zu entlehnen. Manches ist eine Consequenz aus den Hauptfällen, an die es anknüpft. Es kommt nur auf diese an. Nebenwege findet, der die Hauptwege kennt, selbst. Nur noch einiges Wenige. Die Septimen-Accorde der verschiedenen Gattungen können überall für einander gesetzt werden, so z. B. der verminderte für den Hauptseptimen-Accord und umgekehrt. Also kann statt *a cis e g*

320. 


stellvertreten. Will man den Abstand und die Entfernung solcher Fälle würdigen, so denke man die Grundbässe hinzu. In vorstehendem Beispiele ergiebt sich dann eine ganz nahe Verbindung. Je mehr die hinzugedachten Grundbässe zusammenrücken, desto entfernter liegen die Tonarten, zu denen die Accorde gehören. Dieselbe Sache könnte auch so erklärt werden, dass für den Dreiklang, welcher folgen müsste, ein neuer Dominanten-Accord ergriffen wird, der einige Theile jenes Dreiklanges enthält:

321. 


Denn es ist die Auflösung des *a cis e g* und *a c es g* in dem folgenden Accorden der Hauptsache nach enthalten. Freilich muss man sich dann weder aus dem Querstande, noch aus der Septimenfolge in den äusseren Stimmen ein Gewissen machen. Das Gewaltsame ist der Art, dass der Vorwurf des Querstandes gar nicht aufkommen kann. In entgegengesetzter Richtung ergiebt sich hieraus:

322. 

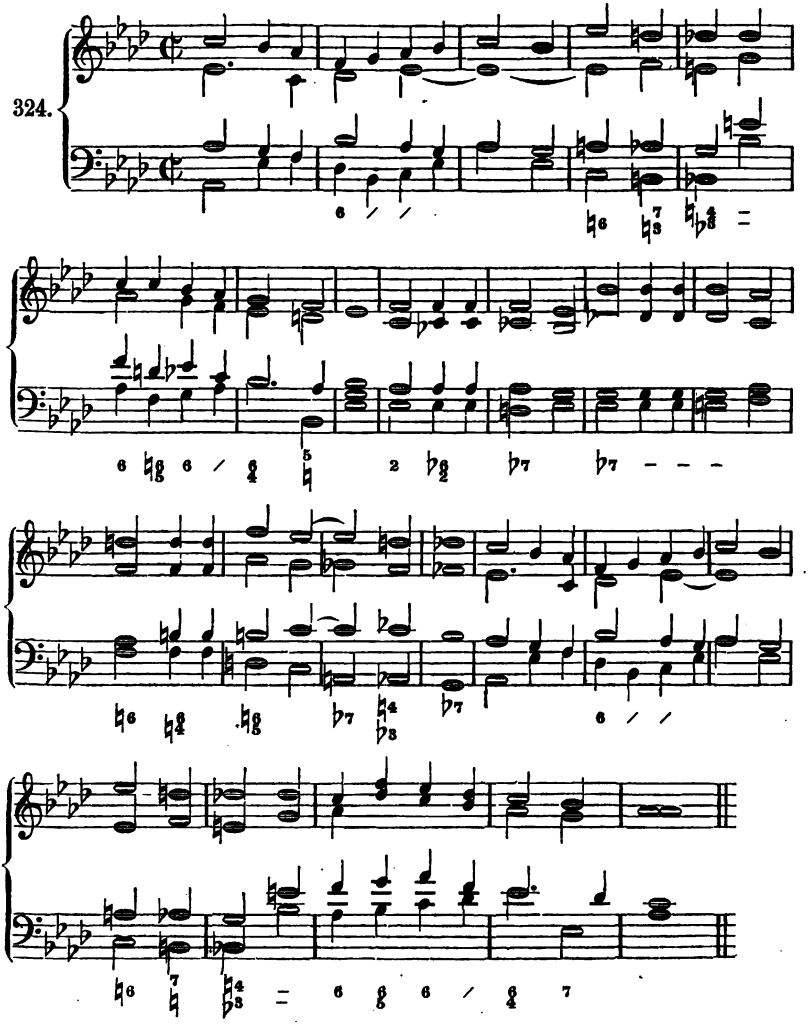

wo man, um den Querstand zu beschönigen, sagen könnte, das *g* trage den Schein einer neu eintretenden Stimme, denn *f* müsste, als ursprüngliche None, rechtmässiger Weise abwärts gehen. Andere haben solche Fälle noch anders ausgelegt, indem sie sagen, sie seien zusammengezogen aus

Digitized by Google

323.

Andere, hier nicht erwähnte, Fälle finden in dem Abschnitte der „Trugschlüsse“ (S. 159) ihre Erledigung.

**Zur Uebung an gegebener Melodie für die Sequenz der verminderten Septimen-Accorde.**

324. 

Digitized by Google

## Enharmonische Mehrdeutigkeit des verminderten Septimen-Accordes.

Der verminderte Septimen-Accord hat sich zur Ausweichung in andere Tonarten am geschmeidigsten gezeigt, wenn schon er nicht stets in einen Stamm-Accord ausläuft. Diese seine Beweglichkeit ist so gross, dass er nach allen zwölf Tonarten (Dur und Moll) gehen kann.

Erstens: Beweis für die vier Hauptfälle.

Untersuchen wir die Maassverhältnisse, so besteht er aus lauter gleichen Intervallen, nämlich kleinen Terzen. Accorde solcher Art gehören immer mehreren Tonarten an, wir dürfen nur ihre Intervalle deuten d. h. sie in Beziehung bringen zu den Tonarten, in denen sie auftreten oder zu denen sie überleiten sollen. So kann nun jeder Ton des verminderten Septimen-Accordes None sein. Also in

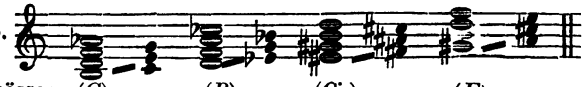
| | | | |
|---|---|---|---|
| *h d f as* ist . . . . . | *As* None, | Grundbass | *G* |
| *d f as ces* . . . . . | *Ces* —, | — | *B* |
| *f as ces eses* . . . | *Eses* —, | — | *Des* |
| *as ces eses geses* . | *Geses* —, | — | *Fes* |

Wenn *as* None ist, so muss *h* Leitton sein, daher ist es ebenso richtig, wenn wir sagen: es kann ein jeder Ton Leitton sein: Es ist also

| | |
|---|---|
| *h* . . . . Leitton, dann geht er nach | *C* |
| *d* . . . . . | *Es* |
| *f* . . . . . | *Ges* |
| *as* . . . . . | *Bes* |

Wir nennen die beiden letztgedachten Fälle enharmonisch um, und so haben wir diese ersten vier Auflösungen:

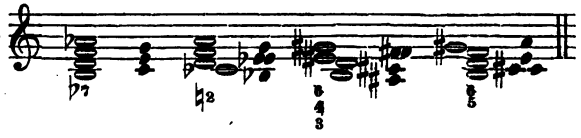
325.



Grundbässe: (*G*) (*B*) (*Cis*) (*E*)

Diese auf eine und dieselbe Tonhöhe angewendet (d. h. auf dem Clavier dieselben Tasten gegriffen):

326.



Hier haben wir jeden Ton mehrfach gedeutet, bald ist er None, bald Leitton. Nur wenn wir dieses festhalten, werden wir keine Fehler gegen die Rechtschreibung begehen. Dass aber nicht dieselbe Sache viermal vorliegt, sondern vier verschiedene Accorde, wennschon in der Tonhöhe gleich und auf dem Piano dieselbigen Tasten, das zeigt sich

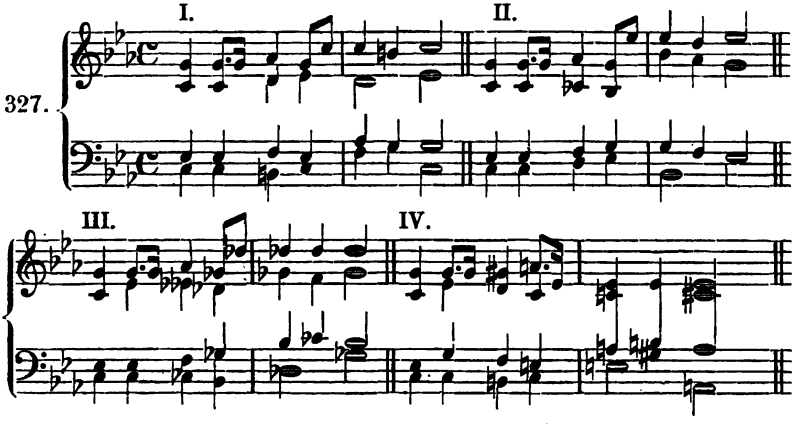
Digitized by Google

in den vier verschiedenen, durch die Zifferschrift klar angedeuteten Umkehrungen: einmal ist 7, dann $\frac{6}{5}$, dann $\frac{4}{3}$ und endlich 2 beziffert. Mit kurzen Worten: Jeder verminderte Septimen-Accord kann nach denjenigen vier Tonarten gehen, welche je eine halbe Tonstufe höher liegen, als irgend ein Ton in ihm.

Leicht zu begreifen ist es, dass, wie mit *h d f as* vier Töne abgethan worden sind, noch acht übrig bleiben. Welche es sind und wie die aus ihnen zu bildenden verminderten Septimen-Accorde zu deuten und zu führen sind — das bleibe der eignen Uebung überlassen.

Wichtig ist es, dass der Anfänger Sätze bilde und spiele, in denen die Mehrdeutigkeit des verminderten Septimen-Accordes vorkommt, etwa in dieser Weise:

327.




Wir haben die hier entwickelte Führung des verminderten Septimen-Accordes Hauptfall genannt, weil in ihm die Hauptintervalle Leitton und None regelmässig geführt werden. Nebenfälle sind die, in denen dies nicht geschieht. Zu deren Nachweis bedarf es folgender dazwischen liegender Erörterungen.

## Der Trugschluss und die Trugfortschreitungen.

*(inganni).*

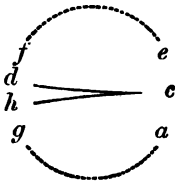
Im Bisherigen war die Regelmässigkeit in der Führung der Dominanten-Accorde vorherrschend. Denn wenn auch der eine oder der andere Ton nicht in die ihm ursprünglich zukommende Stufe schritt, so wurden die Accorde doch in diejenige Tonart geführt, zu welcher sie gehören. Dies ist ihre erste und wesentliche Auflösung, welche besonders zum Schlusse unerschütterlich stattfinden muss. Aber gerade an den Schluss knüpfen sich andere Führungen der Dominanten-Accorde an. Sobald nämlich die Cadenz erweitert werden soll, womit ein Satz

Digitized by Google

oder eine Periode leicht aus engeren Grenzen heraustreten kann, so wird ein Trugschluss gemacht d. h. es wird an den Dominanten-Accord ein Abschnitt oder Einschiebsel angefügt, der so lange andauert, bis der vollständige Schluss denn doch noch erfolgt. Dergleichen Fortschreitungen können an alle Dominanten-Accorde angeknüpft werden. Es sei zunächst die Rede von dem

1. Hauptseptimen-Accorde.

a. Obwohl er die nächste Beziehung zur Tonica hat, so können die Endpuncte der Tetrachorde (vergl. No. 114) statt in die Tonica in deren zunächst gelegenen Stufen schreiten:



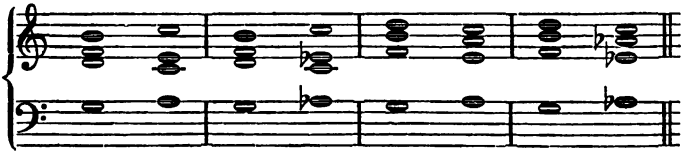

so dass an die Stelle der Tonica einstweilen deren Parallele eintritt, welche ja ohnehin die wichtigsten Töne der Tonica enthält.

Dies ist die älteste Art des Trugschlusses: der Bass geht in die sechste Stufe der Tonica und zwar

im Durgeschlechte nach Moll,
im Mollgeschlechte nach Dur,

wenigstens, so lange nicht Beides vermengt wird. Vielleicht, dass auch hierin ein Beweis für die verschiedene Beschaffenheit der Sexte liegt:

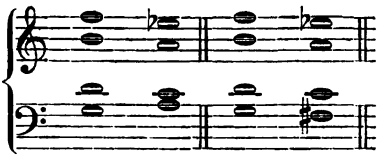
328.



Im folgenden Dreiklange muss, wie wir im ersten und zweiten Falle sehen, die Terz verdoppelt werden, mag sie klein oder gross sein, wozu die fallende Quinte des Septimen-Accordes veranlasst. Liessen wir sie steigen, so würden fehlerhafte Quinten erfolgen. Eine Führung des *h* nach *a*, wie sie sich im dritten Falle zeigt, ist gerade nicht unrecht, veranlasst aber eine neue Unregelmässigkeit in der Führung des Leittones. Dagegen möchte das *h* nach *as* im letzten Falle, als schwierig und unsangbar, nicht rathsam erscheinen.

Wenn diese Trugfortschreitungen in Umkehrungs-Accorde hinein nicht häufig sein mögen, so dürfen wir den Fall nicht vergessen, dass ein verminderter Dreiklang folgen könnte:

Digitized by Google

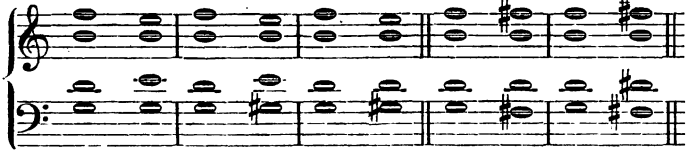
329. 

Da dies jedoch unbefriedigend ist, so könnte *fis* hinzugefügt werden, wodurch dann wieder eine Folge zweier Septimen-Accorde (Vergl. S. 156 u. f.) hervorgerufen wird. Ueber den Querstand ist bei gleicher Veranlassung die Rede gewesen.

b. In der eben gedachten Weise des Trugschlusses konnten Septime und Leitton, die wichtigsten Intervalle, regelrecht geführt werden und darum ist er der Hauptfall, wie denn auch der Sopran, der *h c* oder *d c* hat, hiermit auf einen Schluss deutet. Je mehr sich aber die Auflösung von der Regelmässigkeit entfernt, desto mehr vereinzelt stehen die Trugfortschreitungen da. Das Auffallende in ihnen wird jedoch dadurch gemildert, dass alle Stimmen das Streben haben, stufenweise zu gehen. Je weniger dies der Fall ist, desto grösserem Bedenken unterliegen sie.

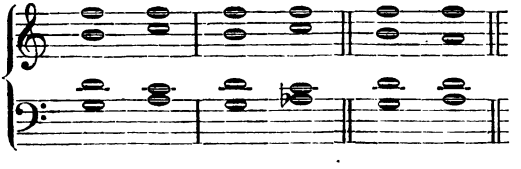
Die erste Unregelmässigkeit begeht der Leitton, indem er stehen bleibt und nun den Stillstandspunct der sich gleichsam an ihn heranbewegenden Harmonieen bildet, in denen er vorkommen kann. Es sind dies Drei- oder Vierklänge, in denen dieses *h* entweder Quinte oder Grundton bildet:

Quinte. Grundton.

330. 

Die zweite Unregelmässigkeit begeht die Septime, indem sie stehen bleibt und nun Grundton oder Terz eines folgenden Dreiklanges wird:

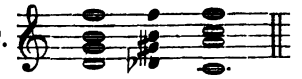
Grundton. Terz.

331. 

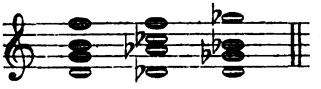
Beide bleiben sie stehen, wenn sich ein durchgehender Accord, wovon weiterhin, eindrängt:



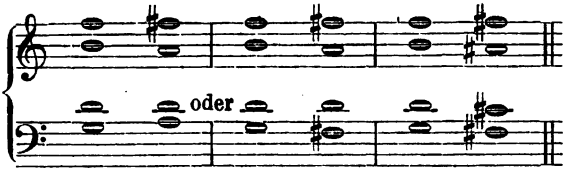
Digitized by Google

332. 

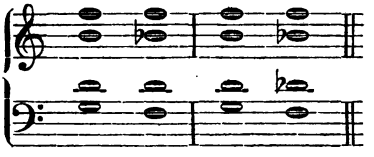
in welchem Falle dieser durchgehende Accord auch enharmonisch genommen werden kann:

333. 

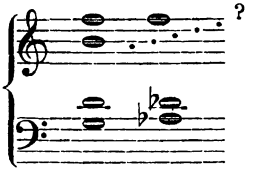
Fälle, in denen weder das Eine noch das Andre geschieht, welche gleichwohl möglich sind und späterhin zur Erörterung gelangen:

334. 

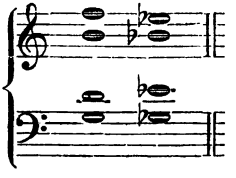

Mithin ergeben sich fast sämmtliche Tonarten, selbst das entlegene *Fis*, die der übermässigen Quarte, um sich an den Septimen-Accord anreihen zu lassen. Es scheint, dass sich folgende Fälle nicht recht verbinden, obschon auch in ihnen Stufen gemacht werden:

335. 

Ferner nach *Des*

336. 


denn wohin sollte hier *h* gehen? Der umgekehrte Fall, dass die Tonart *Des* dem Septimen-Accorde vorangeht, ist neuerdings häufiger mit Glück angewendet, ungeachtet des damit verknüpften Querstandes. Dagegen kommt der Fall, dass *Es*-dur oder vielmehr *Es*-moll folgt, schon bei Mozart wiederholt vor:

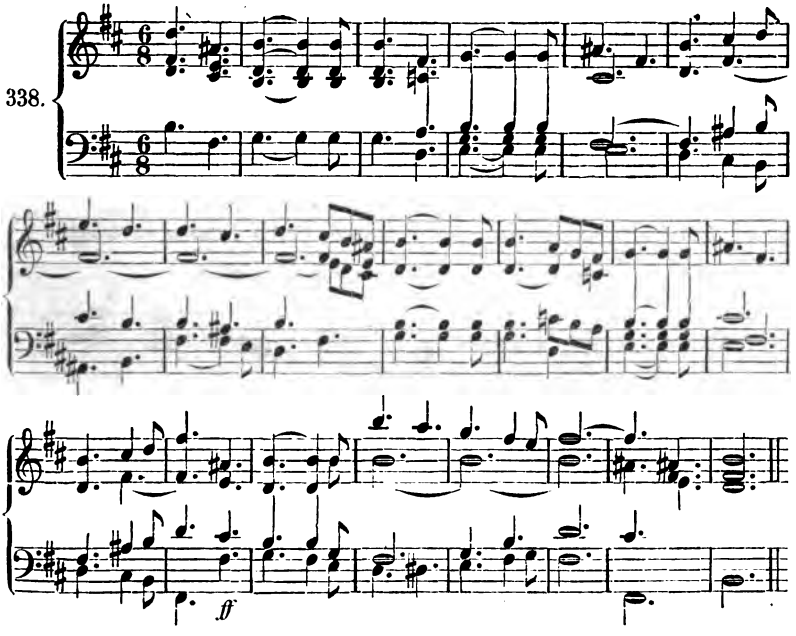
337. 

Digitized by Google

z. B. *C*-moll-Phantasie (worin *e gis h d* nach *C*-moll und Ouvertüre zum „Schauspieldirector“ *a cis e g* nach *F*-moll). In diesem Falle ist dann doch wenigstens die Septime regelmässig geführt.

Wenn wir in fast allen Fällen an den Stamm-Accord anknüpften, so geschah es, weil er ersten Anspruch hat. Doch soll damit nicht gesagt sein, dass die Umkehrungs-Accorde ausgeschlossen wären, Trugfortschreitungen zu machen. Besonders ist es der Secunden-Accord, welcher Trugschlüsse macht. Ebenso gehört es hierher, anzumerken, dass die Trugfortschreitungen nicht überhaupt nur an den Schluss eines Stückes, sondern an jede durch irgend einen Septimen-Accord in demselben hervorgerufene Modulation angeknüpft werden können. Auch hier ist dann der Hauptfall jener, wo der Bass auf die sechste Stufe dieser neuen Tonart tritt, z. B.

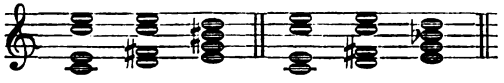
338.




2. Die übrigen Dominanten-Accorde

sind gleichfalls fähig, Trugfortschreitungen zu machen, sogar der Nonen-Accord, obgleich dessen Ueberspanntheit eine baldige Auflösung erforderte.

339.



Da sie denen des Hauptseptimen-Accordes ähnlich sind, so können sie übergangen werden. Nur dürfen wir einen der wichtigsten Fälle nicht



Digitized by Google

vorbeilassen, weil sich Folgerungen von Bedeutung daran anknüpfen. Es kann nämlich im Nebenseptimen-Accorde *h d f a*, welcher die None enthält, diese in ähnlicher Weise, wie die Septime im Septimen-Accorde, ja mit dieser zugleich stehenbleiben:

340.

Die stillstehende None, in Beziehung gebracht zu dem verminderten Septimen Accorde, führt dann zu dem

Zweiten Nachweis: die vier Nebenfälle

der Auflösungen des verminderten Septimen-Accordes. Wenn die None stehen bleibt, so deutet sie selbst auf die Tonart, die folgen muss. Da nun ein jeder Ton None sein kann, so geht der verminderte Septimen-Accord:

*h d f as . . . . . nach As*
*d f as ces . . . . . „ Ces*
*f as ces eses . . . „ Eses*
*as ces eses geses . „ Geses*

d. h. also nach denjenigen vier Tonarten, deren Namen er trägt.

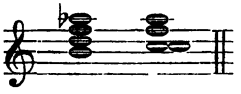
Unter Anwendung des enharmonischen Wechsels

341.

und wiederum auf ein und dieselbe Tonhöhe übertragen:

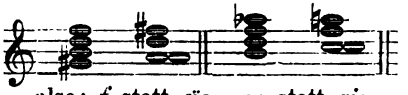
342.

Die Molltonarten hätten sich ergeben, wenn wir von dem anderen Falle des Trugschlusses ausgegangen sein würden:

343. 

welches zu entwickeln eigner Forschung anheimgegeben wird. In diesen vier Fällen, die Nebenfälle heissen, um sie von den S. 158 gedachten Hauptfällen zu unterscheiden, wird wieder mit der Schreibweise nicht immer regelmässig verfahren. Man schreibt nämlich auch:

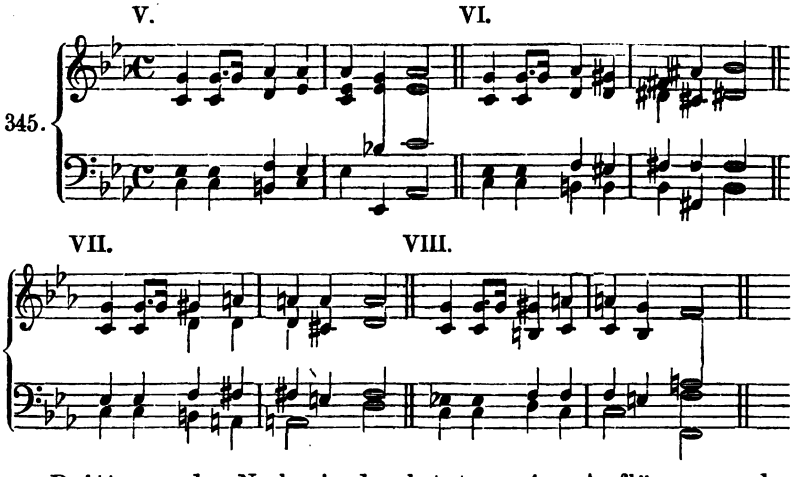
Digitized by Google

344. 

also: *f* statt *eïs*, *as* statt *gis*

Dass dies auch dann und erst recht incorrect ist, wenn wir noch eine andere Erklärung versuchen, wird sich bei der Lehre von den Durchgangs-Accorden ergeben.

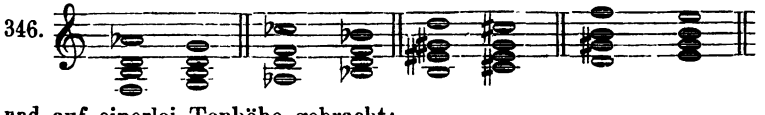
Wenden wir die zweiten vier Fälle des verminderten Septimen-Accordes ähnlich wie 327 an, so ergiebt sich folgende Behandlung:

345. 

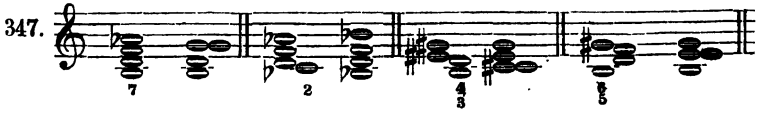

Drittens: den Nachweis der letzten vier Auflösungen des verminderten Septimen-Accordes schöpfen wir daraus, dass er in seinen Ursprung, nämlich den Dreiklang, zurückgehen kann. Alsdann liebt es der Bass, der gern die ursprüngliche Septime hat, den andern Stimmen entgegen zu gehen:

*h d f as* . . . . . nach *G*
*d f as ces* . . . . . „ *B*
*f as ces eses* . . . „ *Des*
*as ces eses geses* . „ *Fes*

mit Hülfe des enharmonischen Wechsels:

346. 

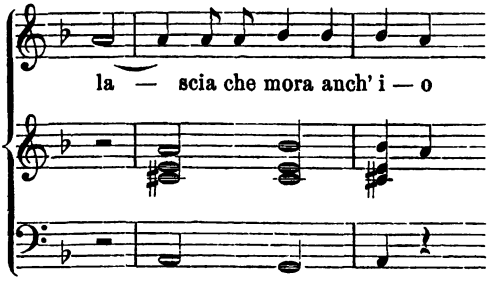
und auf einerlei Tonhöhe gebracht:

347. 


Digitized by Google

Von dieser Art ist diese aus „Don Juan“ von Mozart entnommene Stelle:

348.




da in diesem Falle Terz und Quinte liegen bleiben, so versteht es sich von selbst, dass nur von der Wendung nach Dur die Rede sein kann.

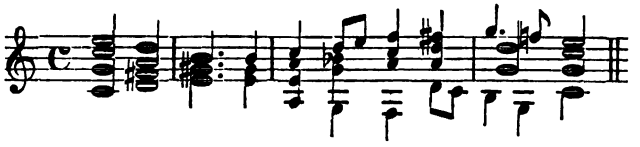
Somit ist nun bewiesen worden, dass jeder verminderte Septimen-Accord nach allen zwölf Tonarten zu gehen vermag. Wieder muss der Anfänger die Ausführung auf die übrigen Accorde übertragen.

So bedeutend das Ergebniss und die Folgerungen aus den Leitaccorden erscheinen, so ist hierin noch keineswegs das Ende der Modulationskunst enthalten. Denn die bisherige Entwickelung bewegte sich nur innerhalb der Harmonie, also im Terzenbau der Accorde. Die Harmonie hat sich zwar als das bedeutendste Medium für die Modulation ergeben und bleibt es auch. Aber sie ist doch nur eins der musikalischen Elemente. Wie, so wird es sich fragen, wirkt noch das andere, die Melodie mit ihrer Flüssigkeit und Durchsichtigkeit auf die Modulation ein, damit sie noch andere Wege finde? In Beziehung hierauf haben wir die Führung der Septimen-Accorde in 334 einer späteren Erörterung anheimstellen müssen und verweisen auf dieselbe. Der Anfänger wird mit Besorgniss ausrufen: Wie noch mehr? Allein, was noch kommt, ist nur weitere Ausführung des Grundgesetzes, und ergiebt sich dem, der dieses innehat, von selbst! So abweichend auch Manches erscheint, so ist doch stets eine vernünftige Beziehung auf dasselbe aufzufinden.

## Die modulatorischen Sprünge.

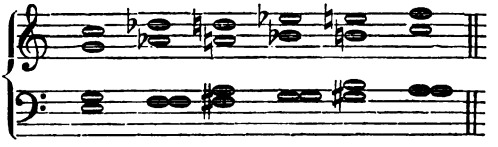
Gleich wie Harmonieen einerlei Tonart, da wo kein Bindeton zwischen ihnen vorhanden war, zusammentreten konnten S. 56, und es geschah dies der Regel nach in Gegenbewegung, so können es auch die leiterfremden Accorde. In diesem Sätzchen:

Digitized by Google

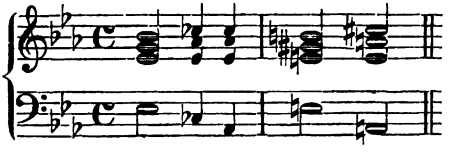
349. 

sind die Dreiklänge von *c d e* dergleichen Sprünge ohne Verbindung, und, indem sie zugleich ohne Leitaccord sind, das, was wir eine zufällige Modulation genannt haben. In solchen Fällen haben die Stamm-Accorde jene urgewaltige Macht, von welcher mehrfach die Rede gewesen ist.

Sprünge der Art machen auch die meisten Trugschlüsse, namentlich wenn sie durch Dreiklänge ausgeführt werden. Etwas weit Unbestimmteres haben die Sexten-Accorde, wenn sie von einer Tonart in die andere rücken (daher Rückung), wobei die ohnehin rathlose Mittelstimme sich mit Querständen behelfen muss.

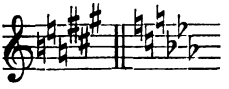
350. 

Dennoch ist dies ein bereites Mittel für eine überraschende Modulation in die Secunde auf- und abwärts, in Recitativen verwendet und zu verwenden. Kein Accord ist enharmonisch genommen, da wir uns in keiner von den flüchtig berührten Tonarten festzusetzen gedenken. Dagegen kann es, wenn dies der Fall werden soll, gerathen sein, zu enharmonisiren. Ueberhaupt besteht darin, dass ein jeder Accord enharmonisch genommen oder doch gedeutet werden kann, ein rasches Mittel für die Modulation:

351. 

*As e* im Basse ist eine schwierige Stellung der Intervalle und doch wäre *Bes*-dur (statt *a*) noch schlimmer gewesen. Wenn nun der enharmonische Wechsel nicht vorgenommen wird, so müssen wir *as* als *gis* deuten, um es ausführbar zu machen. Obgleich es umständlich erscheint, so viele Vorzeichen anwenden zu müssen, denn der eine Takt enthält deren sieben, so ist eine Erleichterung davon nicht zu erwarten, wenn die Tonarten umgeändert werden. Wir würden ebenso viele Vorzeichen gebrauchen:

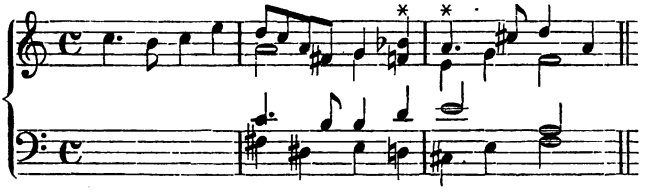
Digitized by Google



bald nachher aber bei der Rückkehr in die Haupttonart wieder ebensoviel zurückschreiben müssen. Dies geschieht nur dann, wenn auf längere Zeit in eine neue Tonart übergegangen werden soll, eine Art zu schreiben, welche in der Hummel-Kalkbrenner'schen Clavierperiode beliebt war.

Wenden wir jene Sexten-Accorde auf 268 an, so erscheint

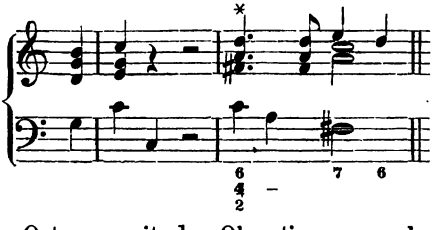
352.



bis auf den Querstand eine ganz anziehende Modulation, welche die Tonarten *A* und *B* dicht nebeneinander flüchtig berührt. (Vergl. S. 140).

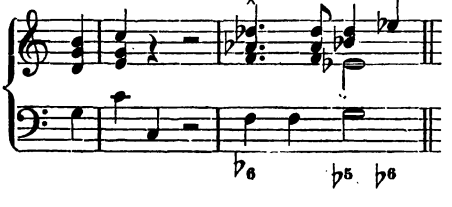
Enthält eine Composition häufiger Sprünge oder Rückungen (die namentlich durch Beethoven vertreten werden, z. B. Anfänge der *G*-dur Sonate Op. 29, der *F*-moll Sonate Op. 57 u. a. vielen O.) so ladet sie leicht den Vorwurf der Zerrissenheit und Zerfahrenheit auf sich, sobald die Accorde wie ganz neue Theile, wie Absätze, wie Näthe ohne aus einem Stücke oder Gusse, gegeneinander stehen. Selbst wenn ein neuer Theil beginnen soll, ist Vorsicht in der Zusammenstellung der Harmonie nöthig, da etwa vorkommende Pausen, die Fehler nicht verdecken z. B.

353.




*d* im Basse hätte Octaven mit der Oberstimme gegeben. Noch übler wäre *Des*-dur gewesen; hier kann nur der Sexten-Accord aushelfen:

354.

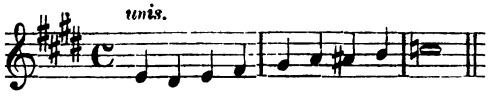



Digitized by Google

Aehnlich ist es mit dem Querstande, worüber wir wohl kein Beispiel aufzustellen brauchen.

Auf eine so auffallende, unzusammenhängende Weise ist übrigens eine jede Tonart zu erreichen. Es kann ein solcher Sprung gerade der rechte Treffer sein, namentlich wenn eine neue Regung, eine Situation anderer Art vergehen soll. So lässt Haydn in der „Schöpfung“ das Pastorale in *A*-dur sofort hinter *Des*-dur eintreten. Aehnlich Händel in der Arie der Juno in „Semele“ zu den Worten „der Allmacht Zepter heb' ich auf“ u. s. f., nachdem Juno erst von ihrer Feindin gesprochen, nun aber sich selbst redend einführt.

Wo die Verbindung gänzlich fehlt, da kann sie durch eine Passage eingeleitet werden, und dies geschieht in vielen Fällen durch ein kräftiges *Unisono* der diatonischen oder chromatischen Tonleiter. An den letzten Ton der Passage, der ganz willkührlich ist, knüpft sich dann irgend ein Accord an. Es sei dieser Ton *c*:

355. 


so kann *c* sein: Grundton, Terz, Quinte, Septime, None und ist enthalten in:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | *c* | *e* | *g* | |
| | | *c* | *es* | *g* | |
| | | *c* | *es* | *ges* | |
| | | *c* | *e* | *g* | *b* |
| | | *c* | *es* | *ges* | *b* |
| | | *c* | *es* | *ges* | *bes* |
| | | *c* | *e* | *g* | *b* *d* |
| | | *c* | *e* | *g* | *b* *des* |
| | *a* | *c* | *e* | | |
| | *a* | *c* | *es* | | |
| | *as* | *c* | *es* | | |
| | *a* | *c* | *es* | *g* | |
| | *a* | *c* | *es* | *ges* | |
| | *as* | *c* | *es* | *ges* | |
| | *as* | *c* | *es* | *ges* | *b* |
| | *as* | *c* | *es* | *ges* | *bes* |
| *f* | *a* | *c* | | | |
| *f* | *as* | *c* | | | |
| *fis* | *a* | *c* | | | |
| *f* | *a* | *c* | *es* | | |

Digitized by Google

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *fis* | *a* | *c* | *e* | |
| | *fis* | *a* | *c* | *es* | |
| | *f* | *a* | *c* | *es* | *g* |
| | *f* | *a* | *c* | *es* | *ges* |
| *d* | *fis* | *a* | *c* | | |
| *d* | *f* | *as* | *c* | | |
| *dis* | *fis* | *a* | *c* | | |
| *d* | *fis* | *a* | *c* | *e* | |
| *d* | *fis* | *a* | *c* | *es* | |
| *b* *d* | *f* | *as* | *c* | | |
| *h* *dis* | *fis* | *a* | *c* | | |

wobei die Umkehrungen dieser Accorde und Sequenzharmonieen nicht mit inbegriffen sind. Recht deutlich wird hierdurch, wie darin, dass wir zu einem Tone Terzen über- oder untersetzen, ein Modulationsmittel erwächst, welches rasch zu neuen Tonarten führt, und dabei doch die Verbindung in den Harmonieen aufrecht hält. Diese machtvolle Art der Auffassung des Terzenbaues ist zur Uebung, namentlich als ein Mittel zum Phantasiren beim Piano, dringend anzuempfehlen, um Tonarten modulatorisch rasch und gut zusammenzustellen.

## Der Orgelpunct.

Allen Modulationen gegenüber behält die Haupttonart die Oberhand: deswegen ist und heisst sie der Hauptton. Nächst ihm kommen zur Berücksichtigung die nächst verwandten Tonarten. Seit den ältesten Zeiten gelten hierfür die der ersten sechs Tonstufen. Doch ist dies nicht etwa so zu verstehen, als ob erst von *c* nach *d*, dann von *d* nach *e*, von *e* nach *f* u. s. f. modulirt werden müsste. Dies würde unausbleiblich eintönig werden. Sondern in dem ganzen Umfange eines Stückes haben die Tonarten den ersten Anspruch, welche auf den ersten sechs Stufen liegen. Sie heissen analoge, alle übrigen dagegen anomale Tonarten. Für die Ober- und Untermedianten, *e* und *a*, sind in neuerer Zeit auch wohl die leiterfremden Tonarten *es* und *as* gewählt worden.

Namentlich ist es nun jene durch das liegende Kreuz angedeutete Stelle in dem S. 134 aufgestellten Modulationsplane, welche vorzugsweise der Bewegung in fremde Tonarten gewidmet ist. Wenn nun auch danach nicht genau, etwa schematisch, verfahren wird, indem Vieles von Neigungen und von anderen Bedingungen abhängt, so werden mit ziemlicher Bestimmtheit die Wendungen nach den kleinen Ober- und Untersecunden, so wie nach der übermässigen Quarte, (wenigstens vorerst in Musikstücken geringeren Umfanges) ausgeschlossen bleiben.

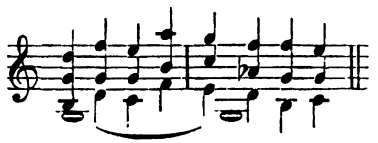
Denken wir uns nun die Modulation eines Stückes lebhaft, so ha-

Digitized by Google

ben wir nach einem Mittel zu forschen, jenen Hauptton besonders breit festzustellen. Hierzu dient die „angehaltene Cadenz“ oder was dasselbe ist, der Orgelpunct, ein Kunstausdruck, der übrigens auf jede Gattung von Musik, keinesweges etwa nur auf die Orgel, angewendet wird.

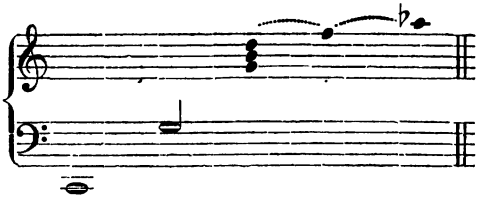
Schon wenn die Dominante selbst als ein langer Halteton der Tonica vorangeht, muss die Wirkung für diese eindringlicher werden. Wie viel mehr, wenn alle auf der Dominante zulässigen Accorde zu ihr angesammelt würden, gleich wie sie eine naturgemässe Grundlage bildete zu den Naturharmonieen. Hierdurch wird der Hauptton zu noch grösserer Breite und Wichtigkeit:

356.



Nun aber ist weiter aus der Naturharmonie bekannt, dass der Urton in ihr die Grundlage auch zur Dominante und zu deren Harmonieen sein kann:

357.



Hierdurch sind, wenn die Dominante, als Tonart gedacht und das, was wir vorstehend sehen, auf *g* übertragen wird, auf diesem *g* die Accorde

*d fis a* und *c* und *es*

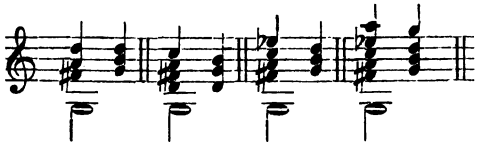
möglich, welche nun gleichfalls zu der Ansammlung von Harmonieen auf der Dominante d. h. zum Orgelpuncte dienen müssen. Es sind dieses jene Accorde:

*G — d fis a c* und
*G — d fis a c e (es)*

welche gewöhnlich als Undecimen- und Terzdecimen-Accorde gelten. Dass sie nicht Accorde sind im Sinne des Terzenbaues, geht schon daraus hervor, weil sie sogleich der ersten Terz *h* entbehren. Diese ist dadurch nicht möglich, dass *h* als der eine, *fis* als der andere Leitton betrachtet werden müsste. Ein und derselbe Accord kann jedoch nicht zwei Leitetöne haben und damit etwa zwei verschiedenen Tonarten angehören. Theoretiker, welche diese Harmonieen als Accorde aufstellen, müssen einräumen, dass sie eigentlich nie vollständig

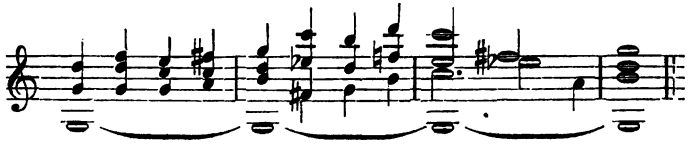
Digitized by Google

vorkommen, ja, dass sogar Intervalle daraus fehlen müssen, damit die Harmonieen geniessbar werden, so dass dann etwas ganz Anderes herauskommt, als ein Accord im Sinne eines Systemes, das da als erstes Gesetz des Accordwesens aufstellt: dieses sei „Terzenbau". Es spricht aber noch ein weiterer wichtigerer Grund dafür, warum jene Undecimen- und Terzdecimenharmonieen keine Accorde sind und dieser ist: weil sie keine Umkehrungen zulassen Denn es ist nicht denkbar, dass der Urton der Naturharmonie in eine andere als die Grundstimme treten kann. Sondern jene Harmonieen müssen sich unbedingt vorerst auf dem Urtone auflösen, ehe ein neuer Accord folgen kann. Sie drehen sich daher gleichsam in der Angel selbst herum,

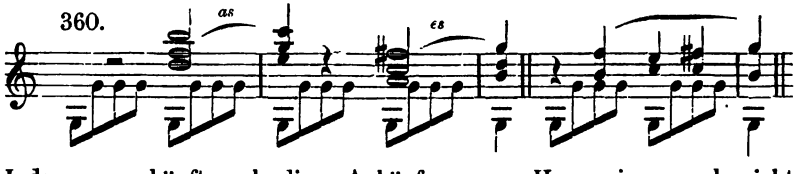
358. 

wozu beigehend zu bemerken ist, dass die Generalbassisten den Undecimen-Accord mit $\frac{7}{4}$, den Terzdecimen-Accord mit $\frac{7}{6}$ oder $\frac{9}{6}$ beziffert haben.

Vereinigen wir, was sich hierdurch ergeben hat, auf der Dominante, so ist die Ansammlung von Harmonieen bedeutender:

359. 

und wir begegnen häufig namentlich bei Mozart folgender leichter Zusammenstellung des Orgelpuncts:

360. 


Indessen erschöpft auch diese Anhäufung von Harmonieen noch nicht den ganzen möglichen Stoff des Orgelpunctes! Es ist in dem Bisherigen der Nachweis für zwei verminderte Septimen-Accorde (und wir nennen diese, weil in ihnen jede Kategorie der Dominantenharmonie einbegriffen ist)

*g h d f as* und
*d fis a c es*

Digitized by Google

gegeben worden. Es ist aber erfahrungsmässig auch der dritte

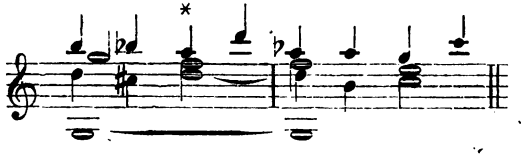
*a cis e g b*

auf *g* möglich. Gelingt es uns, auch hierfür den Nachweis zu geben, dann sehen wir, wie, da die drei verminderten Septimen-Accorde durch ihre Töne den ganzen Tonstoff der Musik erschöpfen, sich dieser Stoff mit seiner bewegenden Kraft auf dem Urgrunde der Dominante hin und her wenden kann. Aber der Nachweis für *a cis e g b* ist schwierig und allen Theoretikern schwer geworden, ohne dass, wie es scheint, Einer von ihnen die Sache recht getroffen hätte!

Es folgt zunächst aus der Analogie mit den übrigen Dominanten-Accorden des Orgelpunctes, dass auch *a cis e g b* selten vollständig, sondern dass entweder nur *a*, oder nur *b* vorkomme. Nun könnte dieser, da er den Ton *g* selbst, also die Dominante, in sich trägt, als auch auf ihr vorkommend betrachtet werden; seine Auflösung nach *d f a* könnte als ein Stück Nonenaccord von *g* gelten, worin jedoch das *h* schwerlich auftreten dürfte. Da indessen *g* in *a cis e g* die Septime ist, und *g a cis e* ein Secunden-Accord, so würden wir mit dem stehenbleibenden *g* des Orgelpunctes in die Enge gerathen; es müsste sich fortbewegen, bleibt aber auf dem Platze, und eben weil es dies thut, heisst es ja Orgelpunct.

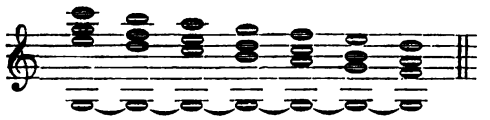
Weil nun *d f a* ohne jenes *h* auftritt, so haben Einige z. B. Dehn in empirischer Art geradezu den Molldreiklang auf der zweiten Stufe der Tonica *d f a* als Bestandtheil des Orgelpuncts angesehen. Von *d fis a*, das Marx annimmt — indem er sagt: *d f a* oder *d fis a* — ist hierbei nicht die Rede. *D fis a* mag wohl mehr nur als Dom. von *G*-dur oder moll, seltner als eine Tonart vorkommen, welche Auflösung einer Dominante *a cis e g b* wäre. Man versuche selbst, wie *d fis a* klinge?

361.

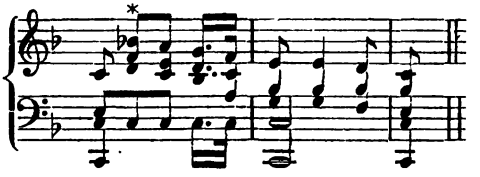


Vergl. jedoch 368. Wir müssen aber noch weiter greifen und behaupten, dass nicht bloss einige, sondern sämmtliche Dreiklänge, natürlich als Sext-Accorde, sich ebensowohl auf der T. als auch auf der D. ansammeln und beliebig auf- und abwärts schreiten können, gleich als ob hiermit der Hauptinhalt der Tonart noch einmal summarisch wiedergegeben werden sollte. Hierin ist beiläufig der von allen Theoretikern unerklärte Accord der Unterdominante *a c f* mit inbegriffen. Denn wie kommt dieser zu *g*?

Digitized by Google

362. 

Wollen wir, so könnten wir eine solche Verbindung von Accorden auch als Durchgangsharmonieen begründen, wobei dann immer einer von dem andern abhängig wäre. Doch kommen sie auch durchaus selbstständig vor. So schreibt Beethoven in der Violinsonate Op. 47:

363. 

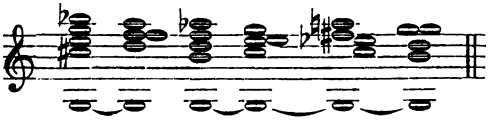
Sind nun die Dreiklänge auf solche Weise zugleich Vertreter ihrer Tonarten, so mögen mit ihnen auch ihre Dominanten mitlaufen. Dies ist vornehmlich der Fall zu *C*, zu *G* und zu *D* als den drei unter sich zunächst verwandten und in naher Beziehung zum Hauptton stehenden Tonarten:

364.

zu *e g c* tritt *g h d f as*
zu *h d g* „ *d fis a c es*
zu *f a d* „ *a cis e g b*

d. h. wie die Dreiklänge, so sind auch die Vier- und Fünfklänge anzuwenden, letztere jedoch ohne ihre eigentlichen Grundtöne.

Ist *g* gleichsam neue Tonica (wie wir mit Logier sagten: Nebentonica) so dehnt sich der Accordschwall auf ihr im Wesentlichen auf folgende Harmonieen aus:

365. 

Und so ist bewiesen, dass durch die Darstellung von

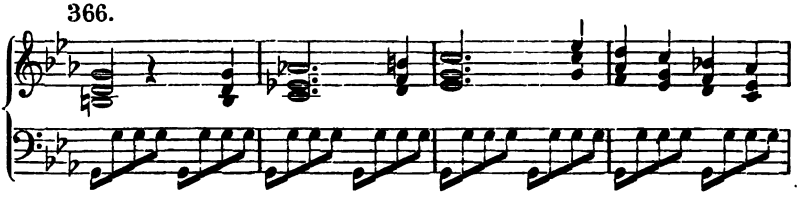
*cis e g b*
*h d f as*
*c es fis a*

sämmtliche — zwölf — chromatische Töne

Digitized by Google

vorkommen können. Diese Erfahrung scheint der in neuester Zeit angewendeten Weise des Orgelpunctes zu Grunde gelegen zu haben, worin sogar die Sexten-Accorde in chromatischer Aufeinanderfolge auftreten. Wir finden auch wohl einige von ihnen (nicht alle) gewählt z. B.

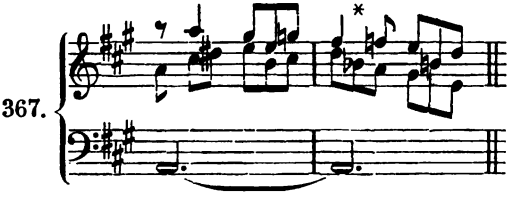
366.



worin Accorde enthalten sind, welche sehr schwer eine andere Deutung zulassen, als durch den Orgelpunct.

Solche Anschauung giebt Aufklärung über eine bekannte Stelle im „Don Juan" von Mozart, wo auf der Tonica (wovon gleich weiter):

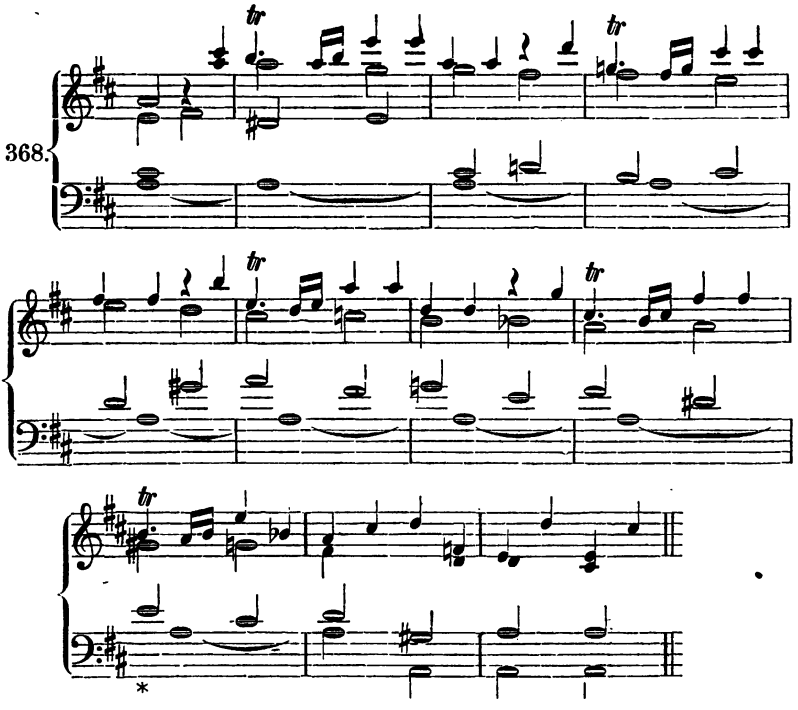
367.



namentlich durch das willkührliche (und doch so geniale) *b* ziemlich Befremdendes vorgeht, so dass man glauben möchte, es sei zu irgend welchen Stimmen der Urgrund der Tonart hinzugefügt. Es scheint in der That, als könne einer grossen Bewegung von Accorden ein solcher Urton, gleichsam als eine Verbindung des Fremdesten, ein haltender Ton gegen den Strom der Stimmen, mithin Ruhe gegen Bewegung, untergelegt werden.

Ueberall jedoch muss die Veranlassung hierzu vorhanden sein. Und sie ist es meist nur in grossen, umfassenden Tonstücken. Indem die Grundidee des Orgelpunctes die angehaltene Cadenz war, so ist sie es zumeist am Ende derselben. Einen der ausgeführtesten Orgelpuncte auf der Dominante finden wir im 2. Finale des „Don Juan" nach einer grossen Stimmenbewegung, doch theilen wir denselben nur im Auszuge mit:

Digitized by Google




Es ist dies nicht blos ein sehr ausgeführter, sondern auch der Sequenz wegen merkwürdiger Orgelpunct, in Folge deren hier noch das von uns oben in 361 fraglich gefundene *d fis a* (nach *e gis h* transponirt) auftritt.

Beginnt nun ein Werk mit einem Orgelpuncte, so lässt es grössere Ausdehnung, gewaltigen Inhalt vermuthen. Tief begründet ist er auf solche Art z. B. in der Passionscantate nach Matthäus von Seb. Bach. Jedoch muss der so lange ruhende Bass in dem Grade, als er die Spannung erregte, nun bedeutend werden. Wird dies nicht der Fall, oder auch, ist der Orgelpunct minder begründet, so taucht leicht der Vorwurf eines faulen Basses auf, wie wir in manchen Opern, besonders französischer Musik, sehen. Orgelpuncte und ruhende Bässe können auch überall in einem Satze beliebig transponirt werden, wie z. B. in die Medianten. Stets spielen sie dann die Rolle entweder der Tonica oder der Dominante zu dieser neuen Tonart.

Obschon also der Sache gemäss der Orgelpunct zu der Dominante gehört, indem er eine auf derselben die Tonica vorbereitende und begründende Ansammlung von Harmonieen sein sollte, so erscheint er doch auch auf der Tonica selbst, wie z. B. der Halteton in dem Beispiel

Digitized by Google

aus „Don Juan“ 367 bewies. Ebenso können auch die oben sogenannten Orgelpuncts-Accorde (die Undecimen- und Terzdecimen-Harmonieen) auf der T. gebildet werden. So heisst der erstere auf derselben in *c*

*C - g h d f*

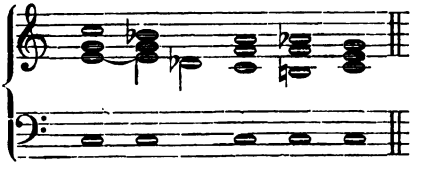
der andere

*C - h d f a (as)*

Man suche sie in noch anderen Tonarten auf.

In, durch Inhalt und Form bedeutenden, Werken ist es angewendet, beide Orgelpuncte nach einander aufzustellen. Es unterscheidet sich alsdann der auf der Tonica in Nichts von dem auf der Dominante. Auch auf ihr konnten sämmtliche Dreiklänge einer Tonart auf- und abwärts einherschreiten. Jedoch lassen sich auf der T. in der Regel nur zwei Dominanten-Accorde *g h d-f-as* und *c e g-b-des* anwenden, indem wenn der dritte *d fis a-c-es* hinzukommt, die Vermuthung entsteht, als drücke *C* nicht die Tonica, sondern die Dominante der Tonart *F* aus, welche dem Gefühle nach nun noch folgen müsste. Der wesentliche Inhalt des Orgelpunctes auf der Tonica ist also:

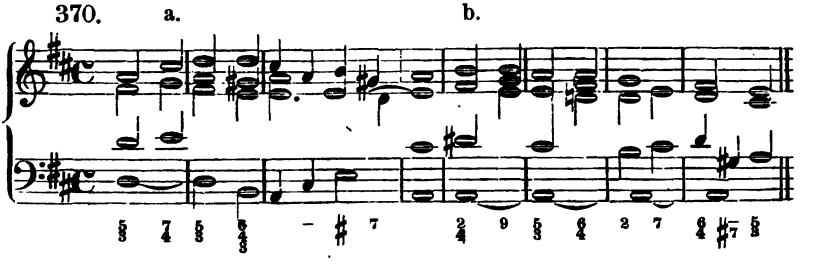
369.



### Zur Uebung an gegebener Melodie mit Orgelpunct.

Je weniger häufig eine Gelegenheit vorhanden ist, Orgelpuncte ausgeführt anzuwenden, desto mehr werden im Einzelnen die in ihm auftretenden Harmonieen benutzt. Die dadurch entstehenden liegenbleibenden Bässe gewähren da, wo sie angebracht sind, Ruhe und Erhabenheit, ähnlich wie die aushaltenden Dominanten der Mittelstimmen. Versuchen wir diese neuen Mittel der Begleitung auf 307 anzuwenden:

370. a. b.



so haben wir bei a einen sogenannten Undecimen-Accord auf der Tonica, bei b einen Orgelpunct und zwar sequenzartig in der Weise be-



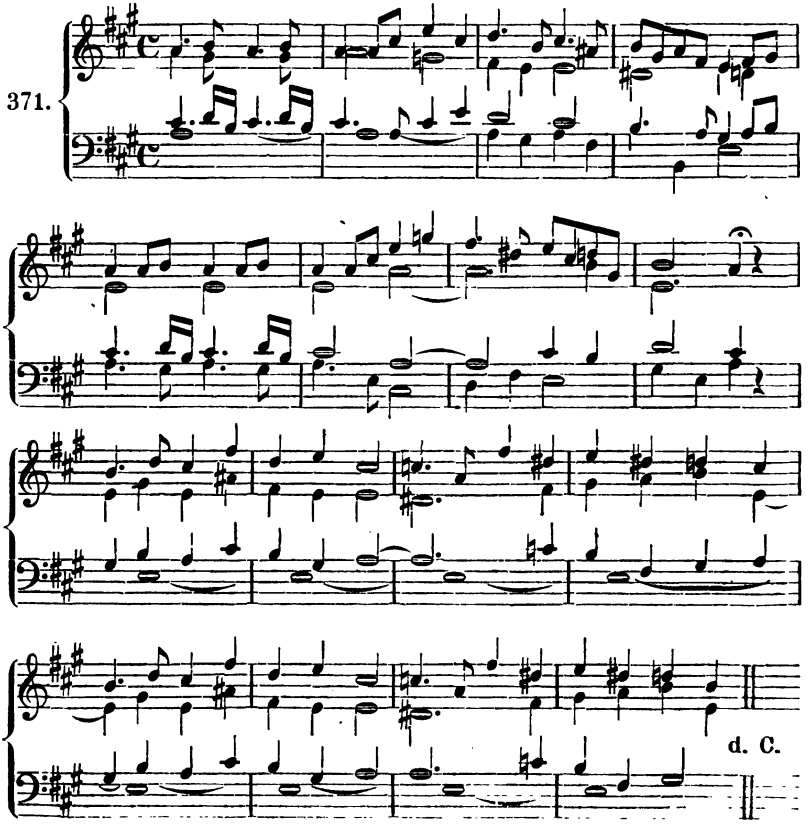
Digitized by Google

handelt, dass zu der über eben dieselbe Stelle von uns früher gefundenen Sequenz die urtonartige Dominante untergelegt wird. Wäre die Melodie chromatisch gewesen, so hätten auch die verminderten Septimen-Accorde in einer Reihenfolge angewendet werden können. Auch könnte es, wie oben, statt *dis* leitereigen *d* heissen, als einer der oberwähnten Septimen-Accorde.

Die Bezifferung ist nur mangelhaft zu erreichen. Denn gleich der erste Accord des Orgelpunctes ist im Grunde kein Secunden-, der zweite kein Nonen-, ebenso der im siebenten Tact kein Secunden-Accord u. s. f. weil sie sich sämmtlich nicht wie diese auflösen, aber dennoch die nämlichen Ziffern erhalten.

Der Wichtigkeit dieses Abschnittes gemäss, folgt hier noch ein Beispiel. In Beziehung auf dasselbe ist wiederholentlich darauf hinzudeuten, dass nur der Uebung wegen der Orgelpunct in so breitem Maasse angewendet worden ist.

371.

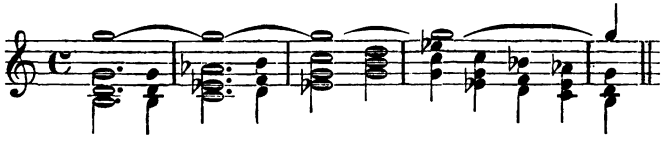



Digitized by Google

## Umkehrung des Orgelpunctes.

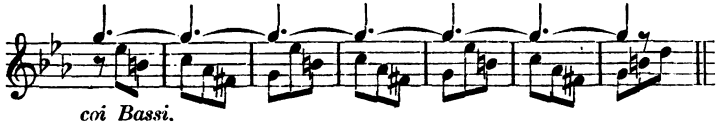
Nur im uneigentlichen Sinne kann es ein Orgelpunct genannt werden, wenn eine andere Stimme als der Bass den Halteton hat; es sei denn, dass diese den Bass vertritt, mithin tiefste Stimme ist. Eine Umkehrung aber des Orgelpunctes d. h. des Urtones ist so wenig möglich, als dass der Stamm und die Wurzeln des Baumes in den Wipfeln desselben sein können. Wenn es harmonische Verbindungen geben kann, in denen Accorde gegen einen aushaltenden Ton in der Oberstimme herandringen, wie z. B.

372.



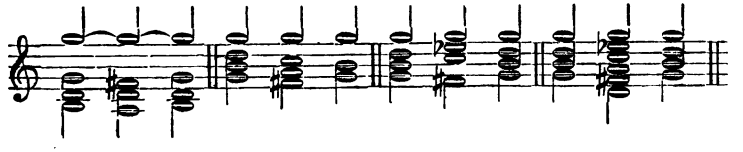
so fehlt hierin noch immer das, was das Wesentlichste des Orgelpunctes ist, nämlich: dass die Töne des Dominanten-Accordes zu der Tonica treten können. Sehen wir *g* als neue Tonica an, so müsste *d fis a-c-es* darunter möglich sein, dieses erst könnte wirklich eine Umkehrung genannt werden; nicht aber wenn solche Harmonieen herandringen, sie sind eher durchgehende, wie sich weiterhin herausstellen wird, und treten hauptsächlich zu der Tonica und zur Dominante. Merkwürdig ist in dieser Weise eine Stelle aus dem „Stabat mater" von Pergolese († 1739),

373.



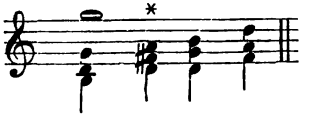

worin es recht deutlich wird, dass *g* nur Halteton ist. Es ist jedoch nicht möglich, so:

374.



zu setzen. Dies aber nur könnte eine Umkehrung des Orgelpunctes heissen und wir würden dann auch so, wie hier folgt:

375.

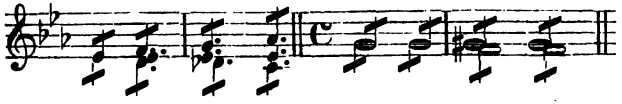





Digitized by Google

erwarten können. Das möchten wir jedoch nicht weiter empfehlen, da es die erste Bedingung der Musik, die des Klingens, nicht erfüllt. (Es ist uns nur eine Stelle der Art bekannt geworden. Sie befindet sich in dem Chore des „Faust“ von Radziwill: „Neuen Lebenslauf beginne“).

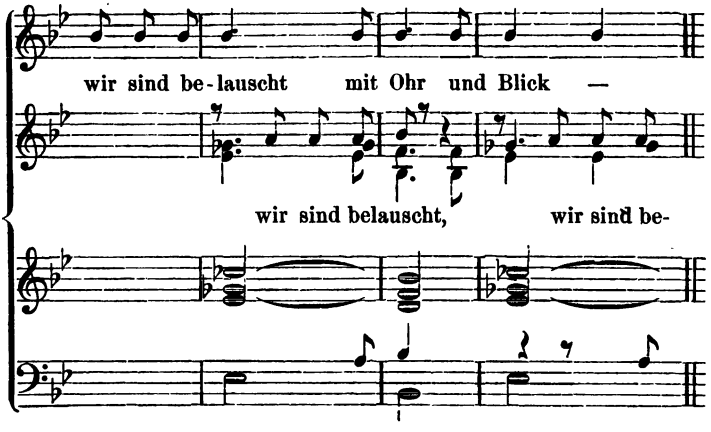
Solchen Stellen, wie diese sind:

376. 

wovon die erste aus einer Symphonie von Haydn, die zweite aus einer Sonatine von Kuhlau entnommen ist, können wir die Bedeutendheit eines Orgelpunctes nicht beilegen: es sind von einem Haltetone abstrebende Töne.

Dagegen wird der Urton selbst, sei er T. oder D., nicht selten verdoppelt oder rhythmisch figurirt und zwar über die Lagen der Harmonie hinfort, so dass der Bass, wenn er durch den Violon vertreten wird, mit den Flöten und mit beliebigen dazwischen liegenden Stimmen, etwa Hörnern und Trompeten, verstärkt oder klarer wird und das darzustellende Intervall massenhaft breit sich öffnet, wie gewaltige Thore, durch welche die Harmonie prachtvoll einzieht.

Wir scheiden von diesem so bedeutsamen Abschnitte nicht, ohne eine ganz eigenthümliche Stelle im „Fidelio“ von Beethoven der eigenen Anschauung des Schülers, aber eben nur der Anschauung zu übergeben. Die Frage ist, ob nicht am Ende doch eine Umkehrung des Orgelpuncts (der im ersten Tenor liegen würde) stattgefunden hat? Sie lautet:

377. 


so dass *a b* und *ces* zusammentreten.

Digitized by Google

# Fünfte Abtheilung.

## Das Accord- und das Stimmenwesen.

Es zeigt sich je länger je mehr, dass das Harmoniewesen einer Composition zwar auf einer durchdachten Grundlage und auf Zusammenhang in sich selbst gegründet ist, dass aber auf solcher Grundlage Stimmen erwachsen als lebendige Wesen, welche zwar einerseits von jener vernunftgemässen Anlage der Harmonie abhängig bleiben, andererseits aber sich frei zu bewegen streben. Das erste ist das, was in der Ueberschrift unter: Accordwesen, das andere, gegen dasselbe gleichsam die Ausgeführtheit der Conturen, das, was unter Stimmenwesen verstanden wird. Eins sowohl als das Andere macht den Componisten. Denn es kommt durchaus nicht etwa nur auf die Wahl der Harmonie an, wenn schon dies das Erste ist; sondern ebensosehr auf die Art und Weise, wie die Stimmen als Zweige eines Stammes sich daraus bilden und wie sie geführt werden. Dies ist das Zweite, bedingt von jenem Ersten. Wenn es auf anderem Gebiete ein wahres Wort ist: *„le style c'est l'homme"*, so könnte man in der Musik sagen: „die Stimmenführung sei der Componist", denn wo keine Stimmen sind, da ist auch kein Styl.

Man wird einwenden, dass bereits längst auf die Führung der Stimmen geachtet worden sei. Aber es ist doch nur so geschehen, dass das, was wir so eben das Stimmenwesen nannten, möglicher Weise noch gleich Null geblieben ist. Was dieses sei, muss fortan mehr offenbar werden. Geführt sind wir zunächst darauf durch die Verschiedenheit der Stimmen, welche wir in den Haltetönen wahrgenommen haben; eine Stimme hielt an, während die anderen weiterstrebten. Hieraus leuchtet wenigstens für den Augenblick ein, dass, je unabhängiger die Stimmen von dem Accorde selbst sein werden, desto mehr das Stimmenwesen in den Vordergrund und das Accordwesen in den Hintergrund tritt.

Digitized by Google

Das, was bisher geschehen ist — und es bestand im Wesentlichen darin, dass zu jedem Tone der Melodie eine Harmonie gefügt wurde, ist daher die allereinfachste und untergeordnetste Behandlung eines Satzes, welche die älteren Theoretiker den Choralstyl nannten. Auch für den Satz, worin die Stimmen in eine unabhängigere Verbindung zu einander treten, hatten sie ein Schlagwort, sie hiessen ihn: Figuralstyl. Es wurden zu einer gegebenen Melodie Stimmen gefügt in verschiedenen, bestimmt begrenzten, Gattungen und zwar zwei, drei und mehr Noten gegen einen Ton und in noch anderen Weisen. Uebrigens konnte hierbei der gegebene Hauptgesang in jede Stimme treten u. s. w. Die anderen Stimmen machten Puncte (Noten) dagegen, d. h. *Punctum contra punctum.* Diese Uebungen hiessen schlechtweg Contrapunct. Eine so präcisirte Methode war Grundlage der Studien bei den Italienern (daher italienischer Contrapunct) und sie muss uns mit Ehrerbietung erfüllen, da die grössesten Meister nach ihr gebildet worden sind. Nur ist zu bemerken, dass das so Geschulte nur in der Zeit des Studiums selbst vorkam, also nicht gerade eingreifend war in das praktische Leben. Denn wo ist ein Satz, der seiner ganzen Ausdehnung nach zwei oder drei Noten gegen die Melodie stellt, wie es doch Forderung der Lehre war? Bald wurde erkannt und ausgesprochen, dass der Satz, je grösser die Verschiedenheit der Stimmen untereinander war, desto anziehender wurde *(contrapunctus floridus* oder *mixtus)* dass also der Gegensatz gleich wichtig und eingreifend, nicht etwa blos begleitend mit dem Satze ist. Auf solcher Erkenntniss von der Gleichberechtigung beider wurzelt nun die deutsche Musik, indem sie die Charakteristik der Stimmen ausbildete und hierin ihre grossen Erfolge hatte.

Es ist dies hier anzuführen nothwendig und zwar nicht, um es schon jetzt zu erfüllen, sondern um das Ziel klar in das Auge zu fassen, welches ist: das Stimmenwesen von seinem Charakter aus zu nehmen. Um dies zu können, dazu wird vor Allem zuerst Tüchtigkeit in der Harmonie vorausgesetzt. Wer darin nicht fertig ist, darf nicht hoffen, ein Contrapunctist (um diesen alten Ehrentitel zu gebrauchen) zu werden.

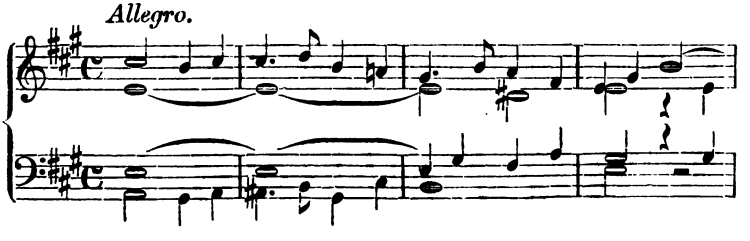
Es mag daher dem Anfänger gerathen sein, jetzt, wo er im Begriff ist, dem Zusichkommen der Stimmen Aufmerksamkeit zu widmen, sich zu prüfen, ob er jene Tüchtigkeit bereits erlangt habe und lieber der Harmonie von dem Uranfange der Naturklänge an noch einmal nachzudenken, als untüchtig weiter zu gehen. Die allerersten Verhältnisse zwischen der Tonica, den beiden Dominanten und ihren Parallelen bleiben die uranfänglichen und wichtigsten. Denn die Umkehrungen der Accorde waren keinesweges Endzweck der Harmonie, dies

Digitized by Google

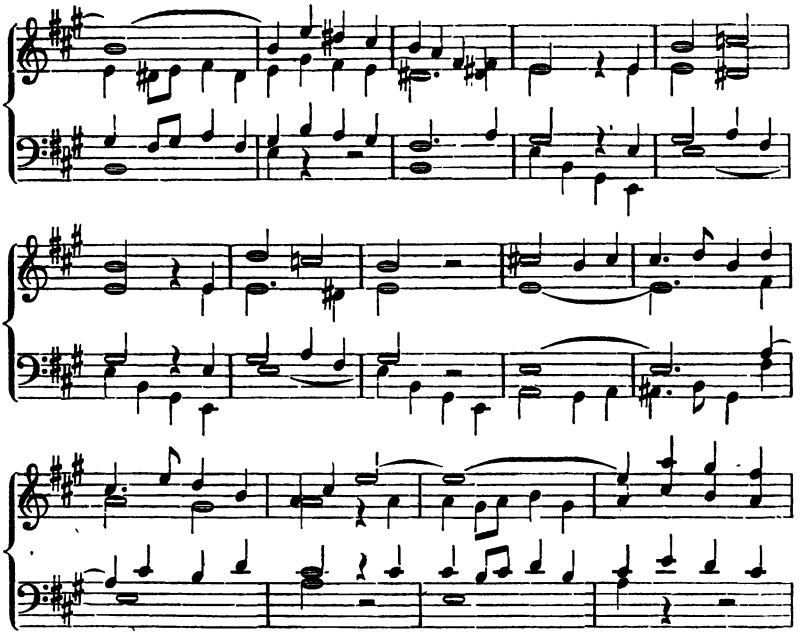
sehen wir an den Schlüssen, welche in ihnen nicht stattfinden konnten, sondern lediglich Erleichterung für die Stimmen. So ist auch die Modulation, welche sich zunächst kundgab als ein Uebergehen von einem Tongeschlechte in das andre, nicht Endzweck, sondern nur Erleichterung und Ausschmückung der Harmonie. Denn obschon ihre Nothwendigkeit eintreten kann, je grösser namentlich die Bewegung eines Satzes von dem Haupttone ab sein soll, so ist doch stets Gefahr, dass sie zu bunt werde. Wir nannten sie das Colorit eines Satzes. Solche Gefahr ist gerade dann mehr gegenwärtig, sobald nur das vorherrscht, was wir das Accordwesen nennen. Denn wenn ich zu jedem Tone einer Melodie einen Accord suche, so werde ich leicht von nichts Anderem in Anspruch genommen, als von diesem Suchen, und es ist daher ein ganz zutreffender Ausdruck, wenn wir hören, eine Modulation sei gesucht. Macht nun das Stimmenwesen seinen Einfluss geltend, so tritt ein anderes neues Interesse auf. Bei den Altitalienern ist die Modulation höchst einfach, ja keusch, dagegen die Stimmenführung wunderbar detaillirt und von der grössten Plastik. Bei manchem Neuesten dagegen ist sie nur dem Schatten nach vorhanden, indem die Stimmen, ängstliche Diener der Harmonie, nur mit derselben fortgehen.

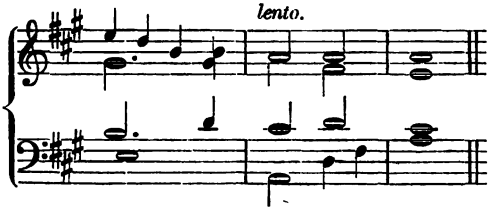
Schon jetzt wird daher darauf zu sehen sein, dass die Stimmen aus einer Art von Passivität heraustreten und zwar so, dass sie in dem Hervortreten mit einander abwechseln. Sie sind gleichsam Geschöpfe des Componisten: keins von ihnen soll stiefmütterlich von demselben behandelt werden. Es hat sich nun aber herausgestellt, dass gerade die gleiche Bewegung, d. h. der Parallelismus manche Gefahr bringt. Daher wir den Grundsatz aufstellten: zwei Accorde nicht in gleicher Lage nebeneinander zu stellen. Eine Stimme bleibt in der Regel liegen, dies ist die Seitenbewegung *(motus obliquus)* mindestens geht eine gegen die übrigen, d. i. in Gegenbewegung (*m. contrarius* gegen den Parallelismus oder *m. rectus)* S. 45. Zur Anschauung einer derartigen Bewegung in den verschiedenen Stimmen, besser gesagt: in den Paaren von Stimmen diene ein Beispiel, worin sich die anderen Stimmen auf Haltetöne beschränken; übrigens bietet sich auf jeder Seite von Meisterwerken Gelegenheit dar, den Parallelismus weiter zu beobachten und zu beachten.

378.

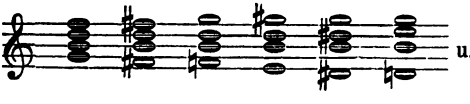



Digitized by Google

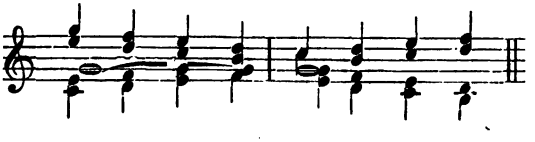





Bald gehen die Aussen- bald die Mittelstimmen, endlich drei Stimmen, diese dann gewöhnlich in Sexten-Accorden mit einander und zwar gegen den Halteton der Dominante. Wie sich dagegen von den Mittelstimmen ab die Aussenstimmen entfernen, zeigt sich hier:

379.  u. s. f

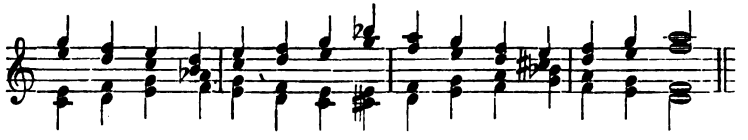
wie Stimmen gegen die Dominante andringen:

380. 

Digitized by Google

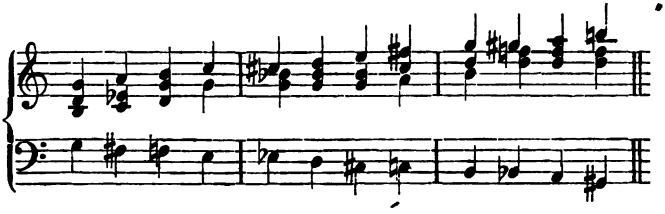
Wird dieselbe aufgegeben, so ist damit die Vollständigkeit der Accorde zu Gunsten der Folgerichtigkeit in den Stimmen geopfert. Vergl. 195:

381.



Drei Stimmen gegen den in chromatischer Folge fortschreitenden Bass sehen wir hier:

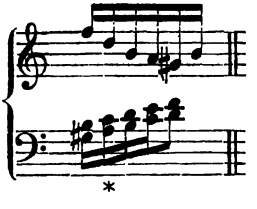
382.



Aehnlich, nur in aufwärts gehender Richtung, findet sich gegen den Schluss des ersten Satzes in der zweiten Symphonie von Beethoven ein glänzendes Beispiel chromatischen Basses.

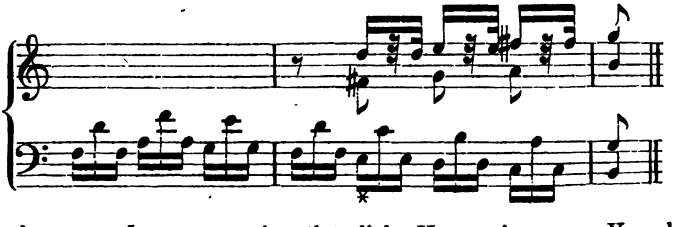
Ueberhaupt scheint durch die Gegenbewegung das Interesse sofort in solchem Maasse angeregt zu werden, dass selbst Härten, wo nicht erklärt, doch gemildert werden z. B. in der zweiten Sonate von Mozart (*Minore Variation*)

383.



wenn nur überhaupt die Endpuncte der Passagen harmoniren. So heisst es in der sechsten Etüde von Cramer:

384.

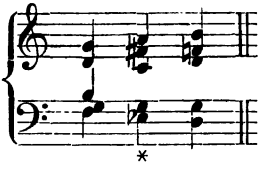


Es kommen dann ganz eigenthümliche Harmonieen zum Vorschein,

Digitized by Google

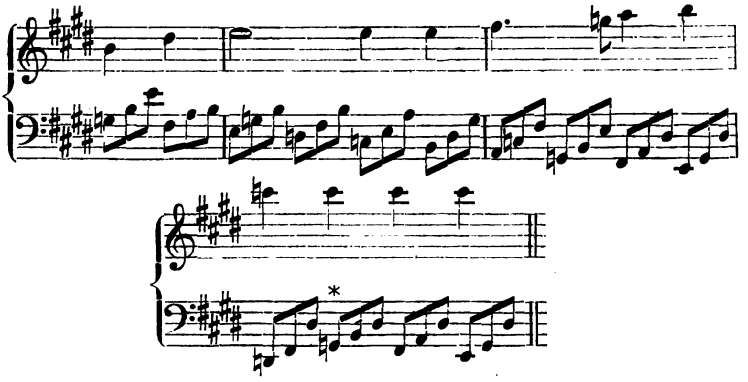
welche nur als durchgehende befriedigend gedeutet werden können, z. B. Beethoven's Sonate, Op. 111:

385.



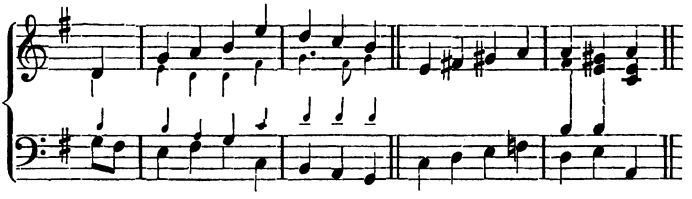
Nicht wohl kann dies als ein Nonen-Accord *fis a c es g* angesehen werden. Auffallend hierin muss eine Stelle in Op. 14 erscheinen:

386.



Von allen gleichlaufenden Stimmen nehmen sich Terzen und Sexten am günstigsten aus. Da jedoch solcher Parallelismus, sobald er in den äusseren Stimmen auftritt, die Mittelstimmen in's Gedränge, überdies aber einen weichlichen, schwächlichen Bass zu Wege bringt z. B.

387.



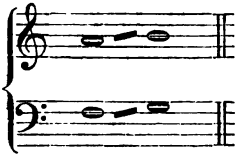
so ist, besonders im Choral, davon zu entrathen, wie ja in andern Fällen z. B. in Duetten jener Terzenparallelismus zu manchem Gerede geworden ist. Es würden sich kaum genügende Mittelstimmen dazu finden lassen und hätte der Satz darum am besten zweistimmig bleiben können. Die Folge zweier grossen Terzen, ist daher lange Zeit nur im zweistimmigen Satze gestattet gewesen. Ist dies auch nicht ganz so ängstlich zu nehmen, so muss man doch billiger Weise über Das

Digitized by Google

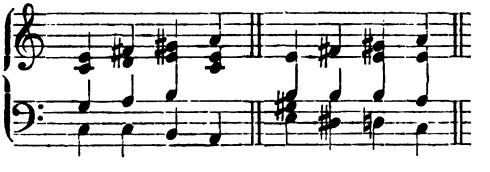
nachdenken, was solche Kritik erfahren hat. Eine viel besprochene Stelle aus Bach's wohltemperirtem Clavier:

388.

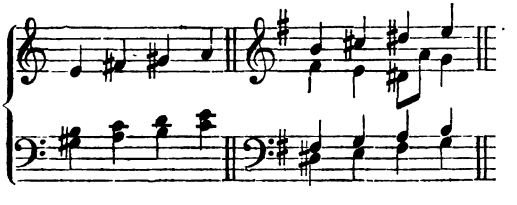
erklärt sich nur eben aus der Zweistimmigkeit. Erwägen wir, dass solche Folge von zweien grossen Terzen bereits in der bekannten, alle Fährlichkeit des Parallelismus enthaltenden, Zusammenstellung beider Dominanten verborgen war:

389. 

so leuchtet ein, dass dieselbe nicht immer vermieden werden kann. Sie ist jedoch entschieden von übelem Eindrucke, falls, wie oben, eine Modulation damit verbunden ist. Alsdann kann wiederum nur Gegenbewegung Abhülfe leisten:

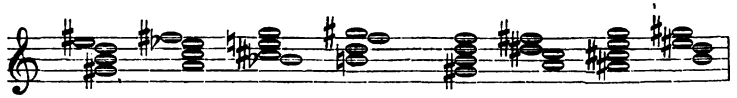
390. 

Aehnlich, sollte man meinen, verhalte es sich mit den Sexten. Sie können jedoch wenigstens in Sexten-Accorden ganz einträchtig neben einander fortschreiten. Nur sieht es dann wieder mit der vierten Stimme windig aus:

391. 

Sehen wir aber die Folge gleicher Sexten in den Sequenzen der verminderten Septimen-Accorde, so ist die Schreibweise nicht genau richtig. Z. B.:

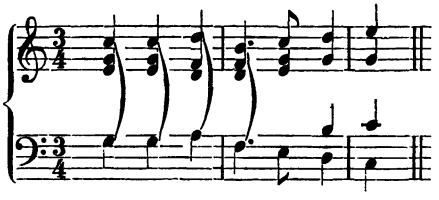
Digitized by Google

392. 

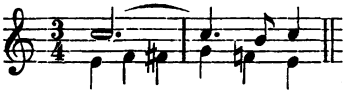
muss heissen: *E H Fis Cis*

wogegen, wie S. 153 u. f. bemerkt worden, willkührlich gefehlt wird.

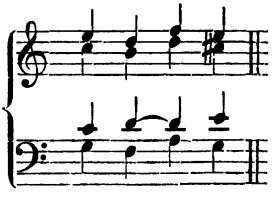
Quartenfolgen sind uns bereits aus Sexten-Accord-Gängen geläufig, 378 enthält deren im sechsten und achtzehnten Takte, und zwar in der etwas auffälligeren weiten Lage. In den äusseren Stimmen sind jedoch Quarten misslicher,

393. 

Wir haben oben (S. 87) gesehen, dass ältere Tonlehrer die Quarte, wenn sie gegen den Bass steht, eine dissonirende nannten. Mindestens sollte sie, wenn sie auf den guten Takttheil fällt, vorbereitet, (d. h. ligirt) sein:

394. 

In nahe verwandten Accorden ist freilich das Schroffe, das mit dem Parallelismus der äusseren Stimmen zusammenhängt, weniger auffällig:

395. 

bereits ist jedoch die Folge mehrerer Quartsexten-Accorde als missliebig dargestellt worden, und es mag das Bedenkliche, was in der zu häufigen Verwendung dieser Harmonie liegt, hiermit noch mehr begründet werden.

Secunden- und Septimenfolgen könnten nur da stattfinden, wo harmonische Sprünge sind, indem, wie aus der Sache selbst hervorgeht, die Auflösung des einen Accordes unterlassen wird. Unser Beispiel, 378 könnte im elften Takte eine Septimenfolge erleiden (denn

Digitized by Google

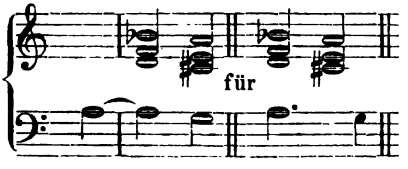
es ist immer ein Leiden mit einer derartigen Folge) wenn so geschrieben worden wäre:

396.

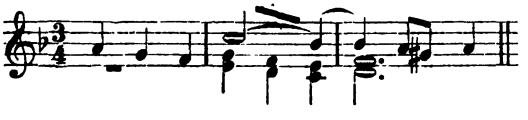
Vergl. S. 156. Bleibt der Bass liegen (wie im Beispiel selbst) so ist das Schroffe dadurch gemildert. Dergleichen Septimenfolgen sind indessen selten oder nie genaue Parallelismen, indem, wie hier, unter andern auf eine kleine eine verminderte folgt. Uebler würde die Zusammenstellung zweier ganz gleicher Septimen gewesen sein, obschon sie in der Umkehrung als Secunden wohl vorkommen mögen:

397.

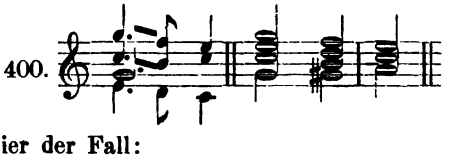
Gewisse Secunden- und Septimenfolgen geschehen durch Vorausnahme (siehe diese) z. B.

398. 

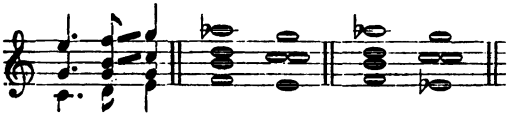

ähnlich:

399. 

Aus Allem geht hervor, dass wir sehr wohl die Gleichheit von der Ungleichheit des Parallelismus unterscheiden müssen. Die letzte Art desselben fand sich schon bei den gemischten Quinten ein. Da war es gerathener, wenn die verminderte Quinte auf die reine folgte, weniger, wenn sie ihr voranging. Das Erstere ist hier:

400. 

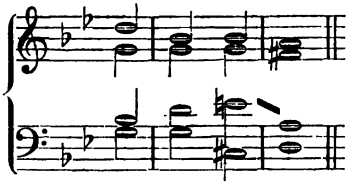
das Letztere hier der Fall:



Digitized by Google

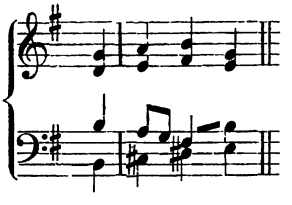
Wollte man die Folge der reinen Quinte auf die falsche vermeiden, so müsste *d* aufwärts schreiten, dies kann es als ursprüngliche Quinte des Dominanten-Accordes sehr wohl. Indessen da geschieht es nun gar nicht selten, dass, statt der zu verdoppelnden Terz im folgenden Dreiklange, die Quinte des einen Accordes in die Quinte des andern springt, wodurch nun diese verdoppelt wird. Vermöge der Verdoppelungstheorie der Intervalle (Vergl. S. 51) ist dies vorzuziehen. So heisst es in einem Choral von Graun:

401.



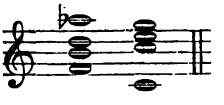

Ein derartiges Ergehen der Quinte in die Quinte ist überhaupt nicht ungewöhnlich und kommt auch (S. 91) bei Dreiklängen vor z. B. bei Bach:

402.



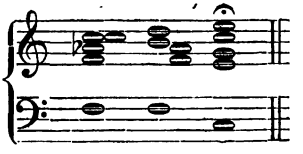
Bemerkenswerth ist noch dies, dass wenn die Quinte nun dennoch steigen sollte, also *d* nach *e*, der Bass (ursprüngliche Septime) dann nach dem Grundton der Tonica *c* geführt wird,

403.



gleich als ob eine Vereinigung der Unterdominante mit der Oberdominante stattgefunden hätte. Und in der That begegnen wir solcher Verbindung in Schlüssen, namentlich bei Mendelssohn, häufiger:

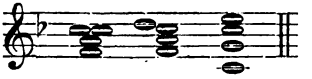
404.



worin das *f* dreifach (noch einmal nach *g*) hätte geführt werden können. Wenn nun hierbei manchmal *c* liegen bleibt, so kann auch die

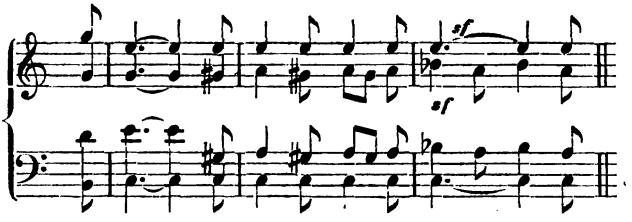
Digitized by Google

Erklärung des *d* als Durchgang passend erscheinen, wie gar Vieles auf verschiedene Weise erläutert werden kann.

405. 

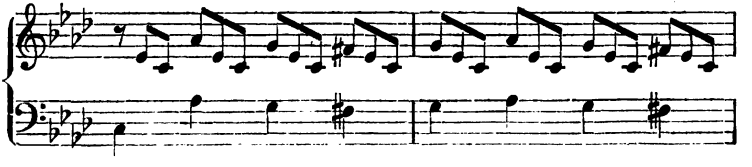
Haben wir nun wohl beachten müssen, ob die Stimmen ganz genau gleich sind oder ob nicht, so erhalten wir hierdurch noch einmal einigen Aufschluss über die übel berüchtigte Quinten- und Octavenfolge.

Dass die Octavenfolge ausser dem Bereiche dessen liegt, was wir Stimmen d. h. verschiedene Stimmen nennen, ist selbstverständlich. Finden wir also irgendwo Octaven, so ist dies eben das Gleiche. Dieses Gleiche kann überall vorkommen und kommt vor in der Instrumentalmusik, sobald zwei Stimmen eben nur in der Octavverdoppelung geführt werden sollen, — nicht minder in der Begleitung der Gesangstimmen, wie es da nicht anders sein kann. Es ist das dann nur eine Stimme. Auch in Gesangswerken war das Unisono eine Zeit lang beliebt z. B. in Motetten von Schulz; von jüngeren Meistern bediente sich Mendelssohn desselben mit bedeutendemErfolge z. B. in „Athalja". Auch in (neueren) Opern geht, wenn etwa Sopran und Tenor in Octaven fortschreiten, eine stoffartige Verstärkung der Melodie vor, welche jedoch leicht in Rohheit ausarten kann. Hierher gehört eine gewaltig wirkende Stelle in den „Jahreszeiten" von Haydn, worin die Mittelstimmen ungestüm drängen:

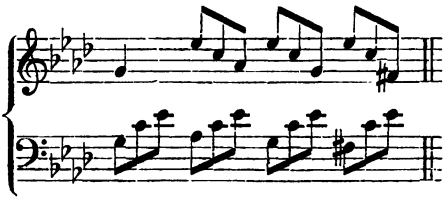
406. 


O komm'! o komm' und wei-le län-ger, län-ger
und wei-le län-ger nicht, — und

ein Effect, der noch greller wird, sobald der Bass mit betheiligt ist, oder wenn gar die Harmonie in der Mitte liegt und die Aussenstimmen die Octaven haben. So z B. in der *F*-moll-Sonate von Beethoven, Op. 2:

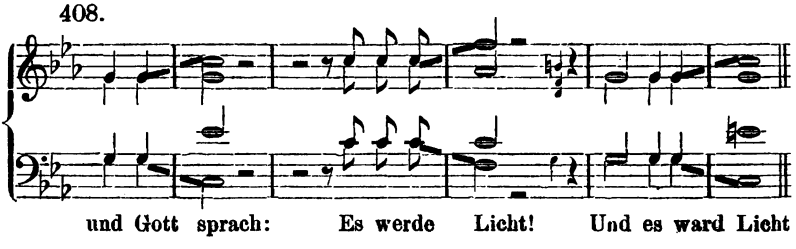
407. 

Digitized by Google



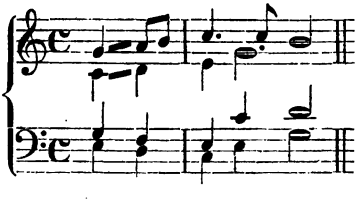
In der Piano- und Orchestermusik mag solche Behandlung der Stimmen minder auffallend sein, als in der Gesangsmusik. Damit wir nun jedoch zu einem festen Ziele gelangen, wollen wir Octaven überall entfernt halten, wo eine normale Stimmenzahl durchgeführt werden soll, es sei denn, dass der Sopran oder sonst eine Stimme einen bassartigen Gang mitmacht, wie diese fast unisone Stelle aus Haydn's „Schöpfung" beweiset:

408.




Ebenso ist nun die Folge reiner Quinten auf einander, namentlich bei Dreiklängen auf Tonstufen, bereits als bedenklich bezeichnet worden. Nur durch Gegenbewegung konnte geholfen werden. Sie wird weniger auffällig, sobald die Verbindung hergestellt wird (S. 165) oder wenn die Quinten zu einer und derselben Tonart gehören:

409.

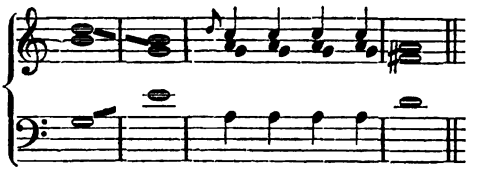


wo sie auch im Basse hätten liegen können. Uebler wäre *d fis a* gewesen.

Geht jedoch der Bass mehr als eine Stufe, so schwindet der Vorwurf in dem Grade, als die Verwandtschaft der Accorde bestimmter heraustritt. So findet sich die Quintenfolge unzählige Mal in Wendungen nach der Mediante, selbst bei Mozart, z. B. Ouvertüre zur „Entführung":

Digitized by Google

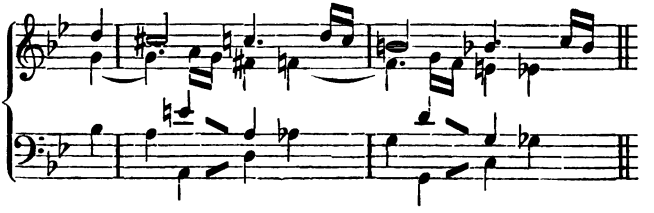
410.



wo sie durch Gegenbewegung gemildert ist. Leicht hätte im ersten Takt *h* im Basse geschrieben werden können, doch sollte durch Grundharmonieen Gewaltigeres ausgedrückt werden.

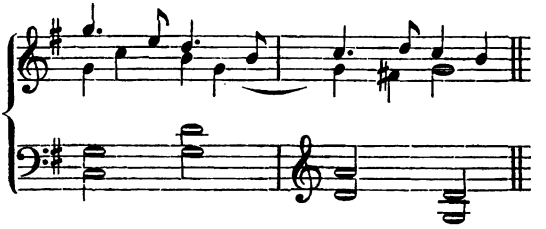
Ebenso verhält es sich mit den Wendungen nach den Dominanten, wie in der Einleitung zu den „Jahreszeiten" von Haydn:

411.



daher Begleitungsformen nach Art der, auf den Violinen liegenden, leeren Quinten durchaus nichts Verfängliches haben:

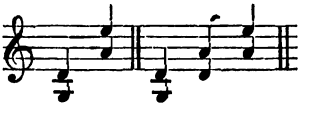
412.



womit hin und wieder Spielerei getrieben worden ist, gleich als ob die Altviolen einstimmen wollten. Hören wir die Violinen wie bei a anstreichen,

a. b.

413.



nicht aber, wie bei b, so wird es uns jedenfalls mehr verletzen, als das Streichen der leeren Quinten überhaupt.

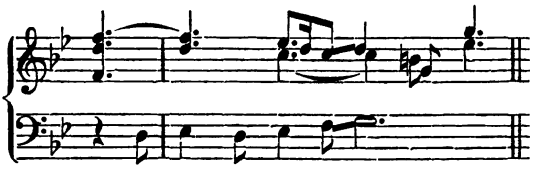
Warum nennt man denn nun die Quinte leer? Denn dass sie leer und hohl ist, hören wir wohl auch selbst: offenbar, weil ihr die nähere Bestimmung des Tongeschlechtes mangelt. S. S. 35. 53. 87. Wie dort gesagt, mochte im Mittelalter deshalb ohne Arg in Quinten



Digitized by Google

gesungen worden sein, weil jede Stimme in ihrer natürlichen Tonhöhe einsetzend, sich um die andere nicht kümmerte. Sobald aber die dritte Stimme mit der Terz hinzutritt, so ist wesentlich vorhanden, was Harmonie ist und zwar Harmonie dieser oder jener Tonart. Erwächst nun auf irgend eine Art eine Verbindung, dann wird die Quintenfolge weniger nackt, leer, hohl heraustreten, so z. B. im „Messias" von Händel:

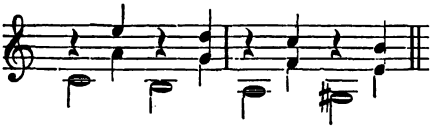
414



wo das *c* im Alt aushält.

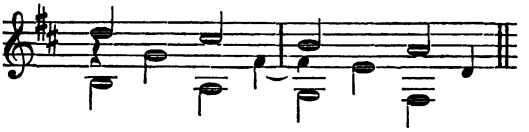
Damit wir auch über die Quintenfolge zu einem festen Ziele kommen, müssen wir es hier noch einmal schärfer aussprechen, dass sie stets mehr oder weniger bedenklich ist und bleiben wird. Es wird dem Anfänger bedeutende Schwierigkeit machen, ein bestimmtes Urtheil zu gewinnen, ob sie in diesem Falle zulässig sei oder nicht. Doch getröste er sich darüber damit, dass ja auf jedem anderen Gebiete des Wissens nur mit der wachsenden Erkenntniss Sicherheit und Klarheit gewonnen werden kann. Oft schon werden Octaven- und Quintenfolgen dadurch gemildert, dass sie in den schlechten Takttheil treten,

415.



eine Art harmonischer Behandlung, welche Haydn in seiner *D*-dur Symphonie dahin mildert:

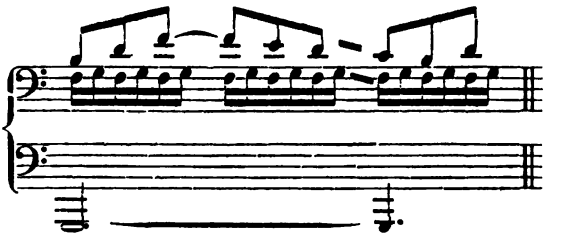
416.



oder noch anders nachschlagend oder figurirend, oder überhaupt unter dem Einflusse der sich mehr und mehr entfaltenden, selbstständiger werdenden Stimmen. So schreibt Beethoven in der Sonate Op. 32:

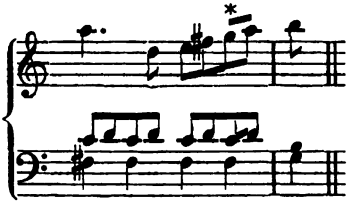
Digitized by Google

417.



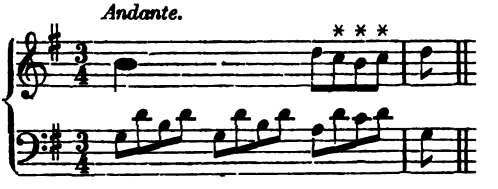
Aehnlich heisst es in einer Sonatine von Kuhlau:

418.



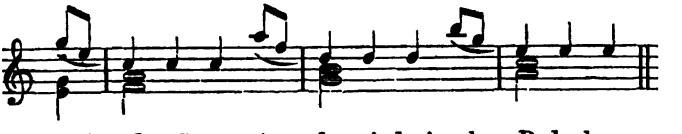
wo die Quinten, in der Figuration liegend, unbemerkt vorüber gehen. Gleiche Bewandtniss hat es mit Septimen, die in der Figuration liegen. Z. B. Mozart *C*-dur Sonate:

419.



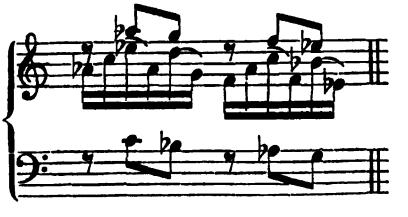

Manchmal sind die Quinten eigentlich nicht vorhanden, klingen jedoch wie solche:

420.



In der Figuration des Sexten-Accordes sind sie ohne Bedenken,

421.



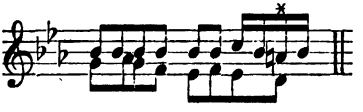
wie überhaupt in der Verdoppelung seiner Stimmen, wovon ein treff-



Digitized by Google

liches Beispiel die Sonate Op. 17. von Beethoven liefert, nur muss der Bass (in Instrumentalsätzen) hinlänglich unterstützt sein.

Desgleichen sind sie in vielen, in den meisten Fällen, ohne Bedenken, wo die Stimmen eben nur figuriren z. B. „Zauberflöten"-Ouverture:

422. 

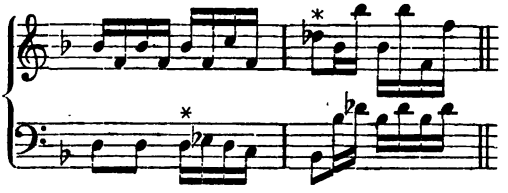
Es ist offenbar eine andere Sache um zwei so leicht aufzufassende, vorübereilende Stimmen, als wenn der Tross der Harmonie sich daranhängt oder ein Accordwechsel vorgeht. Solche Stimmen bleiben in derselben Harmonie, indem sie sich in ihr selbst nach Lust und Gefallen ergehen. Und so kommen wir denn auf die Frage zurück: ist eine solche Folge im Accordwesen oder im Stimmenwesen zu erklären?

Doch genug hiervon. Denn es würde ermüden, noch mehr Stellen zur Beschauung und Beurtheilung beizubringen, zumal da noch andere Puncte herandrängen, um bei der Rücksicht auf die Stimmenführung in Betracht zu kommen. Diese hat nämlich bestimmten Einfluss auch auf die Verdoppelung und Auslassung von Intervallen in den Accorden. Auch hier sind Regeln nur Hülfsmittel. Vieles ist Geschmacksache. Wenn es um eine gute Schule daher auch eine schöne Sache ist, so wird doch manches Andere wieder der feineren, fortgesetzten Beobachtung der Meister anheimgestellt werden müssen. Haben wir also mit Recht Fleiss darauf verwendet, grundsätzlich festzustellen, wie verdoppelt wird, so verhehlen wir nicht, dass es Fälle genug giebt, in denen unsere Regeln, an die Werke der Meister gehalten, zu Schanden werden können. Dies kann nicht auffallen: Regel bleibt darum Regel und Ausnahme bleibt Ausnahme. So ist es ja überhaupt auch mit der melodischen Gestaltung der einzelnen Stimme, worin einer bedeutsameren Führung zu Liebe, oft auch in Rücksicht auf folgerechte Behandlung, Manches abweichend, Anderes regelmässig erscheint, noch Anderes im Charakter der Stimme liegen kann: im Grunde der Hauptinhalt der ganzen Compositionslehre, worüber also noch vielfach die Rede sein muss.

Ferner hat die Betrachtung über die Stimmen in ihrem Wesen auch manche mildere Auffassung des Querstandes zur Folge. Die Härte desselben spricht sich (vergl. S. 123) nur in dem einen Falle aus, wenn der Uebergang von einem Tongeschlecht in das andere, d. h. von Dur nach Moll und umgekehrt, nicht in einer und derselben Stimme vorgeht. So lesen wir in einer Sonate von Beethoven Op. 10. 2:

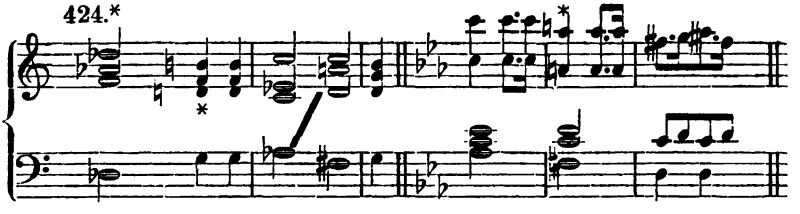
Digitized by Google

423.



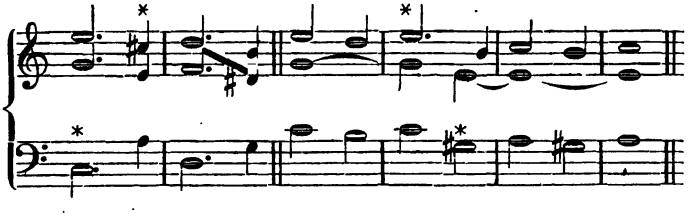
worin der Querstand durch die dazwischen tretende Dominante *f a c es* nicht beseitigt wird (S. 123). In Fällen dagegen, wo eine rasche frappante Accordfolge oder ein harmonischer Sprung vor sich geht, wird die Aufmerksamkeit auf den Querstand durch solche Ueberraschung abgelenkt:

424.*



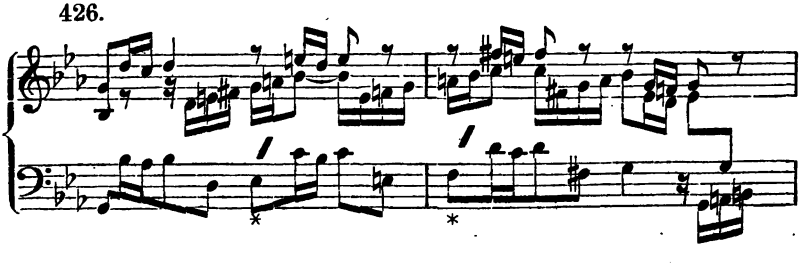
auch wenn mit dem Querstande eine folgerichtige Führung der Stimmen verbunden wird:

425.

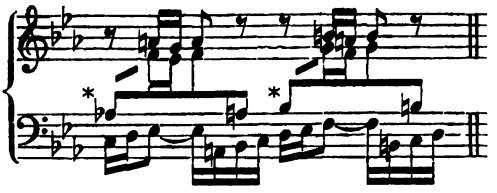


Eine der bemerkenswerthesten Stellen findet sich in einer Fuge des wohltemperirten Claviers von Bach, wo die Tonarten sequenzartig hinaufdrängen und dadurch Querstände machen:

426.



Digitized by Google

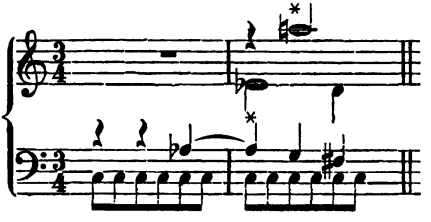


Unstreitig finden sich in neueren Werken weit häufiger dergleichen Fälle, als in älteren. Dies hat seinen Grund darin, dass jene mehr moduliren, als diese. Ueberhaupt aber kommt es auch hier darauf an, ob Instrumental- oder Vocalmusik? Nicht als ob das Ohr dort ein anderes wäre, als hier! Es ist eine einseitige Ansicht, als ob die Gesetze der Kunst aus Rücksicht allein für das physische Ohr entstanden seien. Denn was kann dies am Ende nicht aushalten oder woran wird es sich nicht zuletzt gewöhnen? Vielmehr verlangt eine weit wichtigere Rücksicht ihr Recht und dies ist:

die Ausführbarkeit.

Und diese ist besonders lebhaft bei aller Gesangsmusik, wo der Ausführende zu gestalten hat, nicht blos greift, wie etwa der Pianist, der nur sehr bedingt für einen Musiker gelten kann. Wenn das *C*-dur-Quartett von Mozart so anhebt:

427.



gleichsam wie durch einen Irrsaal Wege suchend, so wird dies Jedermann für herbe halten: dieselbe Stelle für Gesang — ist kaum denkbar, weil nicht ausführbar.

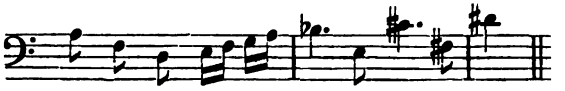
Solchen Fällen gegenüber haben sich die Theoretiker dadurch aus der Verlegenheit gezogen, dass sie verschiedene Style, strengen und freien Styl, annehmen; jener sollte mehr für Kirchen-, dieser für Concertmusik sein. Die Frage, was hieran haltbar sei, was nicht, ist augenblicklich nicht wichtig; eher, ob etwas für Gesang geschrieben wird oder nicht. Unstreitig ist die Instrumentalmusik die freiere d. h. die minder ängstlich gebundene, insofern sie ohne Bedenken ausführen kann, was sie will und so weit es in ihrem Umfange liegt, die Vocalmusik dagegen die strengere, gebundene. Dessen ungeachtet wird jede Musik um so reiner — um nicht zu sagen strenge sein, je mehr sie sang-

Digitized by Google

bar, fasslich ist und man muss daher fort und fort den Gesang als das Ziel der Musik hinstellen.

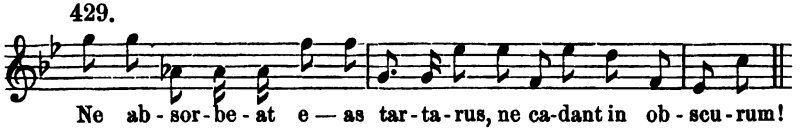
Auch in dieser Beziehung hatten ältere Vorgänger in der Theorie Sorge und sie begannen in der Regel damit, dass sie gewisse Intervalle in Frage stellten und gradezu verboten. Man sollte, so wollten sie es, überhaupt nie über eine kleine Sexte springen, nicht in übermässige oder verminderte Intervalle und dergl. Freilich ist, was ihnen schwierig erschienen, auch jetzt noch schwierig und es ist gewiss unnatürlich, schwer zu schreiben, bloss um der Schwierigkeit halber. Aber es ist auch beengend, Verbote zu geben, von denen man schon vorher weiss, dass sie unhaltbar sind, ebenso wie es blinder Gehorsam wäre, sie zu befolgen auf die Gefahr hin, eine Schönheit zu opfern oder den Genius zu unterdrücken. So singen in Haydn's „Jahreszeiten" in dringender Bittweise die Bässe:

428.



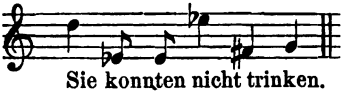

sehr schwierige Intervalle, ähnlich im „Requiem" von Mozart:

429.




und Händel hat im „Israel" sogar:

430.




gerade in der Schwierigkeit der grossen Septime die Unmöglichkeit, die in den Textworten ausgedrückt wird, vorstellen wollen, so dass, wenn der Regel jener Anschauung zu Liebe statt der Septime die umgekehrte Secunde stände, damit die geniale Absicht des Componisten verloren gegangen wäre.

So schwierige Fälle, wie diese und ähnliche stehen allerdings an der Grenze des Möglichen. Fasslich und sangbar ist dagegen alles das, was innerhalb einer und derselben Harmonie liegt. So z. B. die übermässige Quarte *c fis* in *a c fis*; die verminderte Septime in *fis a c es*. Ausserdem kommt es auch noch auf die Virtuosität des Ausführenden an. Verfasser hat eine berühmte Sängerin in figurirten verminderten Accorden singen hören und zwar so rasch, als der Gedanke ist:

Digitized by Google

431.

aber eine Chorstimme vermag dies nicht.

Weiter ist das, was nur einer Tonart angehört, fasslicher, als das, wo ein häufiger und bedeutender Wechsel in der Modulation stattfindet. Wer erinnert sich nicht der Schwierigkeiten, welche die Eintritte des Chores im Mozart'schen Requiem *„Oro supplex“* trotz der überleitenden Instrumente, eben wegen jener raschen Folge fremder Tonarten, stets bereitet haben? Derartige Eintritte der Stimmen nennt man „freie“ d. h. solche, in denen kein Anknüpfungspunct an vorhergehende Harmonieen zu finden ist. Natürlich folgt hieraus, dass auf die Eintritte Sorgfalt zu legen sein wird; sie müssen mit dem Fortgange der Harmonie in Verbindung bleiben.

Bedenken wir nun noch, dass die Ausführung der Gesangsmusik in der Regel nicht von Musikern, sondern von Kunstfreunden abhangt, so haben wir hierin wohl einen Grund mehr, auf die Ausführbarkeit Rücksicht zu nehmen.

Digitized by Google

# Sechste Abtheilung.

## Weitere Vorgänge im Stimmenwesen.

Die Stimmen sollten fortan zu mehr Entwickelung gelangen. Bisher nahmen sie stets eine Stufe in den Accorden, d. h. eine Stellung in ihnen als Grundton, Terz, Quinte u. s. f., ein. Es folgte Accord auf Accord: denn jeder Melodieton war an einen Accord gebunden. So bleibt es nicht; vielmehr ringen die Stimmen d. h. die Melodieen nach mehr Unabhängigkeit und Freiheit gegeneinander. Da erscheinen nun Töne augenblicklich fremd gegen den Terzenbau der Accorde. Sie sind dann:

1. Verzögerungen aus einem vorhergehenden Accorde oder Vorhalte.
2. Verfrühungen aus einem nachfolgenden Accorde oder Vorausnahmen.
3. Vermittelungen der Tonstufen zwischen Accordstufen oder Durchgänge.
4. Bei- oder Nebentöne zu einem Harmonietone oder Hülfstöne.

Im Wesen aller dieser Erscheinungen liegt es, dass sie, obwohl fremd gegen den Accord, doch zu diesem zurückzukehren pflegen und sich also in ihn auflösen. Die hierdurch herbeigeführte Entwickelung der Stimmen kann also nur Plan und Vernunft haben: durch den Zusammenhang der im Hintergrund liegenden Harmonie. Nur die genügende Kenntniss derselben kann mithin zur freieren Bewegung in den Stimmen behülflich werden. Anfänger sind daher dazu anzuhalten, solche Verhältnisse scharf zu unterscheiden.

### I. Der Vorhalt.

ist eine Verzögerung (*retardatio*) einer Stimme aus dem eben vorhergehenden Accorde in den nachfolgenden anderen Accord. Dies ist der Hauptfall und es sind zwei auf einander folgende verschiedene Harmonieen dazu erforderlich, um einen Vorhalt, genauer einen gebundenen Vorhalt zu machen.

Digitized by Google

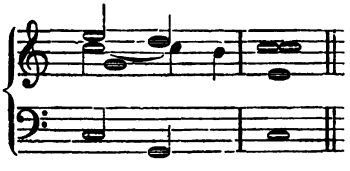
Doch kann es sich auch ereignen, dass innerhalb eines und desselben Accordes ein Vorhalt gemacht wird oder besser gesagt: der in ihm fremde Ton und der Accordton selbst vorgeht. Dies ist ein freier Vorhalt und der Nebenfall.

Im Wesen der Vorhalte liegt es, dass sie auf die betonten Takttheile fallen. Indem sich auf diese Weise der Accent mit ihnen vereinigt, tritt das Fremde, das gegen den Terzenbau der Harmonie mit ihnen verknüpft ist, desto schroffer hervor, mögen sie mit dem vorbereitenden Tone in der Harmonie verschmolzen werden oder nicht. Beiläufig geschieht dies gewöhnlich. Doch ist dem Neuling hierin zu rathen, den Vorhaltston auf dem Piano vorerst neu und scharf anzuschlagen, damit er des Widerspruches, den der Vorhalt anrichtet, recht inne werde.

### 1. Der gebundene Vorhalt
*(ligatura.)*

Der Ton, welcher sich verzögert, ist in dem eben vorhergehenden Accorde vorhanden:

432.



Dieses „Schon-Vorhandensein" heisst seine Vorbereitung. Der Widerspruch aber (die Dissonanz), welchen er im folgenden Accorde d. h. im Vorhaltsaccorde hervorruft, muss gehoben werden. Dies geschieht dadurch, dass er in den eigentlichen Accordton schreitet und dies ist seine Auflösung. Indem der Alt vorhält und

*c* der Vorhalt
*h* die Auflösung

ist, erfüllt er beide Bedingungen, sowohl die der Vorbereitung, als die der Auflösung.

Auf solche Weise ist nun die Terz des Dreiklanges durch die Quarte vorgehalten worden.

Wie aber soll der Vorhalt beziffert werden?

Die Generalbassisten, welche jede Erscheinung der Harmonie, also auch den Vorhalt, als selbstständig in ihr auffassten, haben dieses *g c d* mit $\frac{4}{2}$ beziffert und Quartquinten-Accord genannt. Hierbei wäre eine Verwechselung mit einer Umkehrung des Nonen-Accordes, welche eben dieselbe Bezifferung erfährt, zu befürchten. Einmal jedoch geht aus dem Zusammenhange hervor, dass diese nicht gemeint sei. Sie

Digitized by Google

würde auf der Quinte der Dominante stattfinden und *g* der Bass ist hier nicht Quinte, diese wäre es in *c e g b d.* Dann aber ist es der Bezifferung aller Vorhalte eigen, dass auch das Intervall, in welches sie sich auflösen, hier die Terz, mithin die Bewegung aus dem Vorhalte mit beziffert wird. Sie ist also:

$$\begin{matrix} 5 & — \\ 4 & 3 \end{matrix}$$

Solche Zweiheit zu einer (darüber oder darunter stehenden) Ziffer deutet gewöhnlich auf einen Vorhalt. Eine Vorhaltsharmonie ist also im Sinne des Terzenbaues nicht ein Accord; erst der, in den sie sich auflöst, ist dies und folglich geht mit dem Vorhalte stets eine Bewegung in den Stimmen vor d. h. er ist im Stimmenwesen zu deuten.

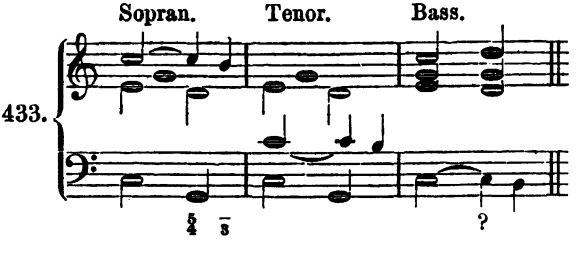
Indem solche Verzögerung aus einer Harmonie in die andere, wenn sie sich auflöst, eine Stufe macht; so kann es Vorhalte zweierlei Art entweder

von oben herab oder
von unten herauf

geben. Da es im Wesen dissonirender Intervalle überhaupt liegt (wie von der Septime und None her bekannt ist) abwärts zu schreiten, so ist der Vorhalt von oben dem Gefühl entsprechender, als der von unten und wir stellen den ersten, als wichtigeren Fall, voran.

a. Der Vorhalt von oben herab.

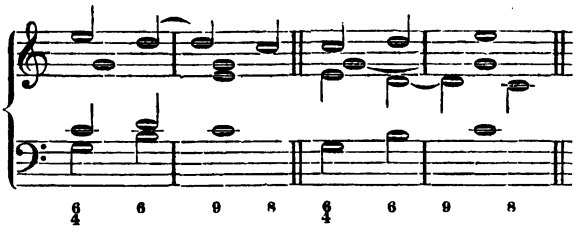
Jede Stimme, die eine Stufe fällt, kann vorhalten.




So wenig es rathsam war, die Quinte oder gar die Terz eines Accordes zu verdoppeln, ebenso kann es nicht geschehen, dass das vorzuhaltende Intervall bereits gleichzeitig in einer anderen Stimme vorhanden sei. Ausnahme macht jedoch der Grundton des Stamm-Accordes, welcher einen Vorhalt gegen sich verträgt und zwar nimmt dann der Vorhalt lieber das Verhältniss der None gegen ihn an (wie er auch mit 9—8 beziffert wird) als das der Secunde gegen die Prime, denn 2—1 wird nie beziffert. Es liegt in der Sache selbst, dass der Bass dann von unten (stufenweise) herauf komme, mithin Gegenbewegung mache.

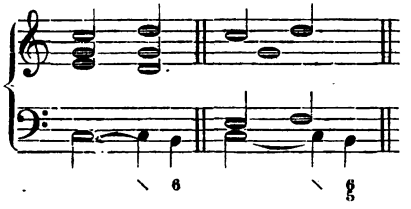
Digitized by Google

434.



Mit dem Vorhalte erwächst also neue Besorgniss für die Reinheit im Satze; am lebhaftesten, wenn der Bass vorhält, wo dazu gegeschritten werden muss, die ursprüngliche Quinte des Accordes zu verdoppeln. Es ist dann die ganze Harmonie in ihrem Grunde erschüttert, wenn es der Grundbass des Stamm-Accordes ist, welcher vorgehalten wird.

435.



Mit 2 zu beziffern, wäre nicht recht gewesen, da der Secunden-Accord *c d f a* hätte heissen müssen. Man beziffert daher so, dass man den fremden Ton (mit einem schrägen Strich von der linken zur rechten Hand) in Beziehung bringt zu dem Accord, in den er sich auflöst. Dies ist im ersten Falle ein Sexten-, im andern ein Quintsexten-Accord.

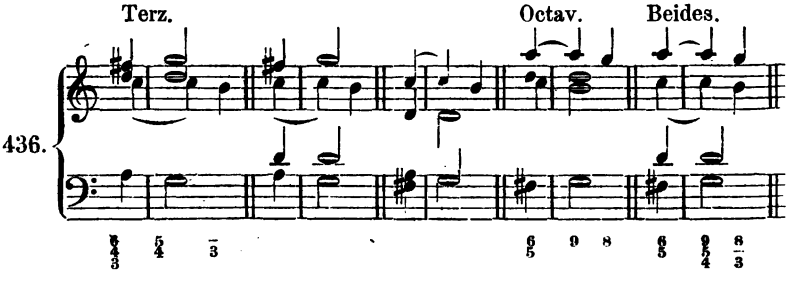
Bei der Wichtigkeit der Vorhalte ist es nothwendig, einen Nachweis der hauptsächlichsten zu geben.

### 1. Im Dreiklang.

a. Stamm-Accord:

Terz. Octav. Beides.

436.

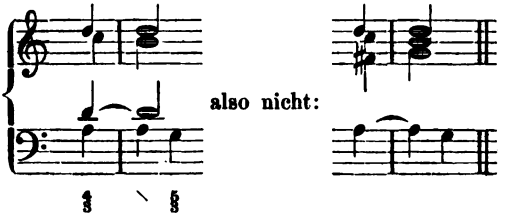


Wird im Basse der Grundton vorgehalten, so ist die Quinte zu verdop-

Digitized by Google

peln; es wird alsdann in dem vorangehenden $\frac{4}{3}$ der Leitton fehlen müssen:

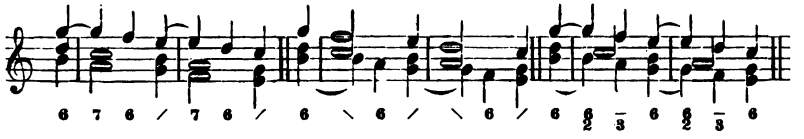
437.




b. Sexten-Accord

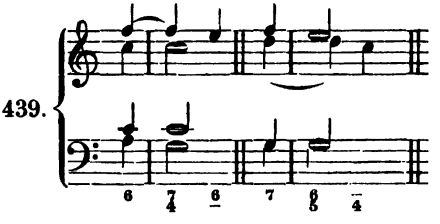
und zwar dreistimmig, weil mit der vierten Stimme doch nichts Rechts anzufangen ist:

438.



c. Quartsexten-Accord:

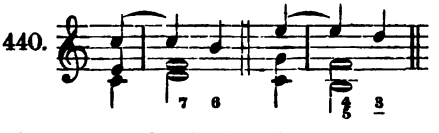
439.



Beides, Grundton und Terz vorgehalten, würde *g d f*, (Terzenbau) ergeben.

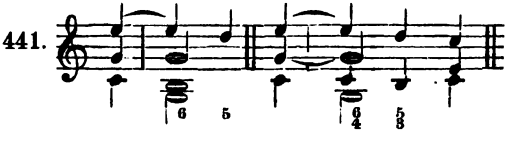
d. Verminderter Dreiklang:

440.



Wenn, wie sich ergiebt, durch die Sexte gegen die Quinte des Dreiklanges Vorhalts-Accorde nicht entstehen:

441.



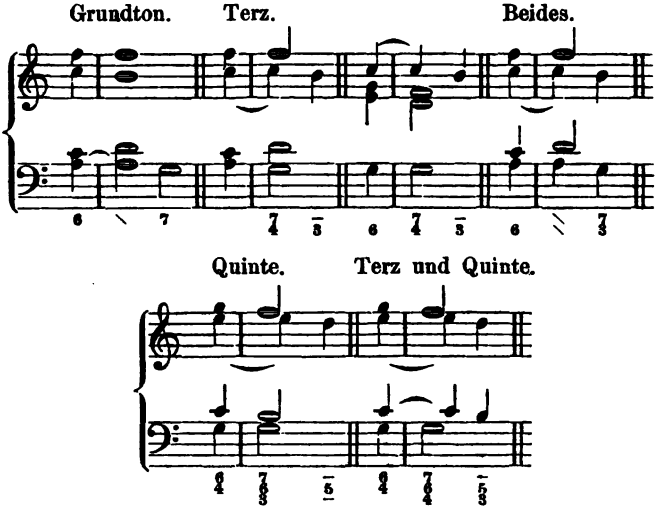
Digitized by Google

so wird dieses sofort anders, sobald wir, aus dem Dreiklange einen Vierklang machend, die Septime hinzufügen.

### 2. Im Vierklang.

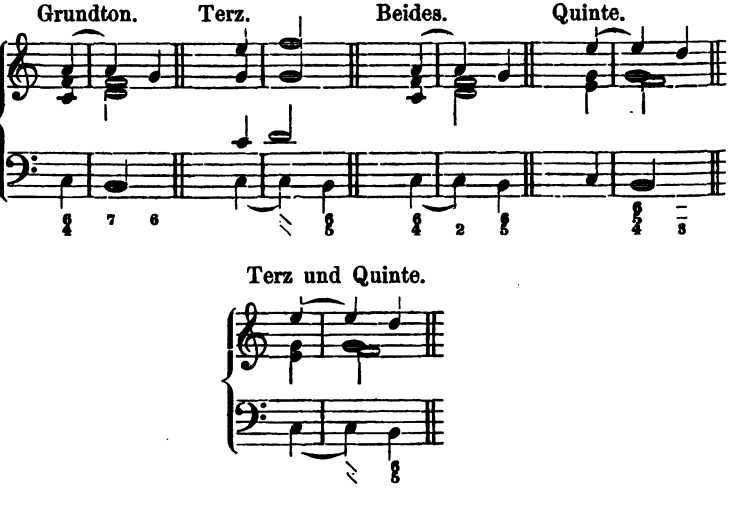
a. Stamm-Accord:

442.



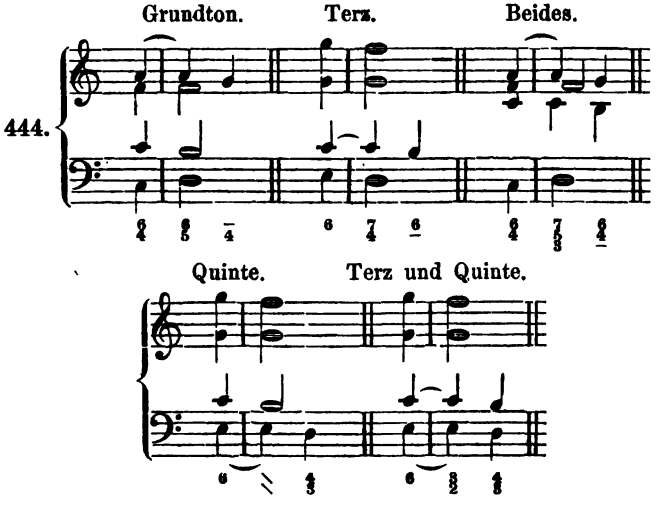

b. Quintsexten-Accord:

443.

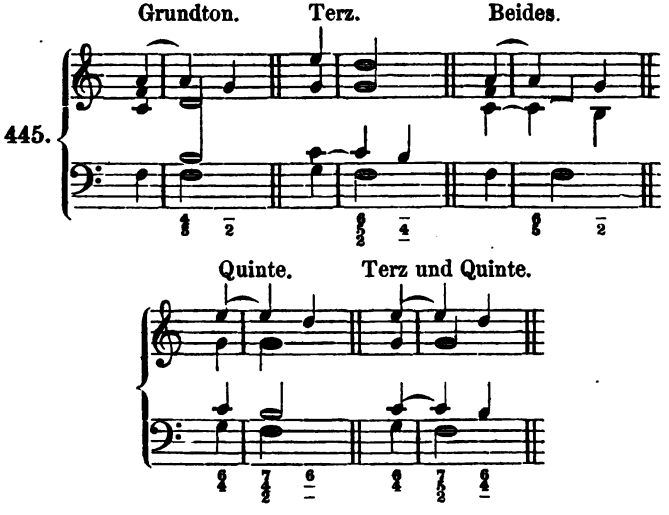



Digitized by Google

c. Terzquarten-Accord:



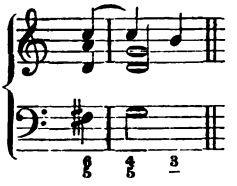

d. Secunden-Accord:



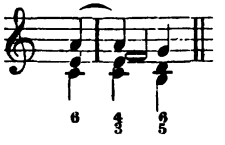

In einigen Fällen treffen wir auf Harmonieen, welche aus dem Terzenbau bereits bekannt, für Vorhalts-Accorde nicht gelten können!

Wie sich ergiebt, so bietet auch der Vorhalt den eigenthümlichen Fall dar, dass Dissonanz auf Dissonanz folge. Er selbst nämlich, als Dissonanz, kann durch eine eben solche vorbereitet werden:

Digitized by Google

446. 

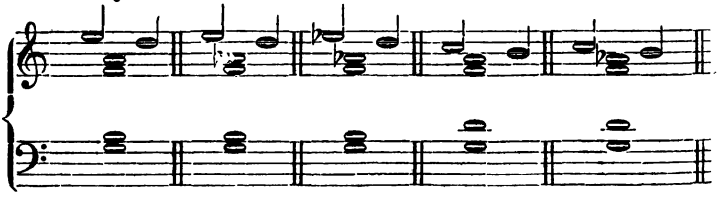
Man merke übrigens, dass auch Dreierlei vorgehalten erscheinen könne:

447. 

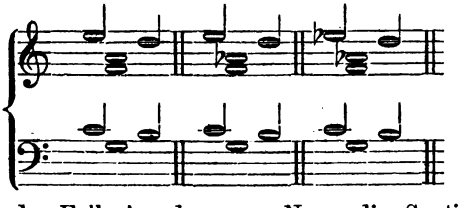
### 3. Im Fünfklang.

Da der Vorhalt Interesse erregt noch über die None, so stellt er sich gern über diese und zwar am liebsten in die Oberstimme:

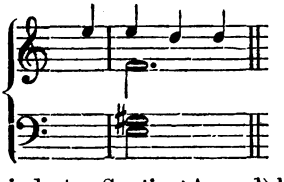
Quinte. Terz.

448. 

Beides.



So tritt endlich der Fall ein, dass zur None die Septime durch die Octav vorgehalten werden kann; dies war im Septimen-Accord nicht möglich:

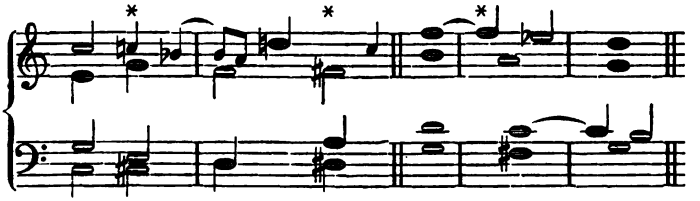
449. 

Auch die None (im verminderten Septim.-Accord) kann vorgehaltenwerden,

Digitized by Google

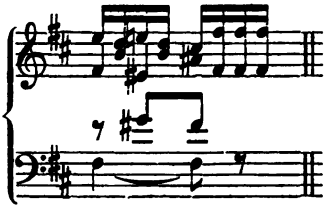
wobei der Vorhalt gegen den Leitton, gegen welchen er stets chromatisch verändert erscheint, sich auffallend pikant macht:

450.



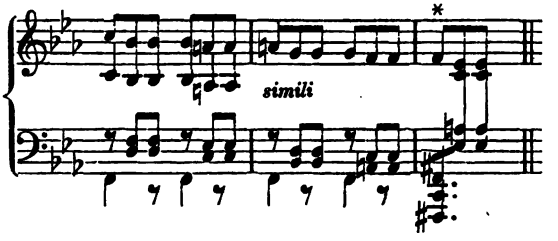
Als Querstand ist dieses *c* gegen *cis* u. s f. nicht zu betrachten, da ein Querstand immer nur in zwei Harmonieen (nie in derselben) vorkommen kann. So lesen wir in einer Etüde von Bertini:

451.



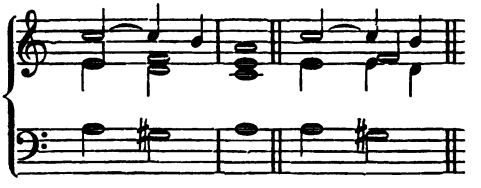
Oft geht dieser Vorhalt aus der Consequenz der Oberstimme, in welcher er wohl überhaupt nur liegt, hervor, z. B. Beethoven Son. Op. 7.

452.




Die Quinte, im verminderten Septimen-Accord vorgehalten, ergiebt:

453.



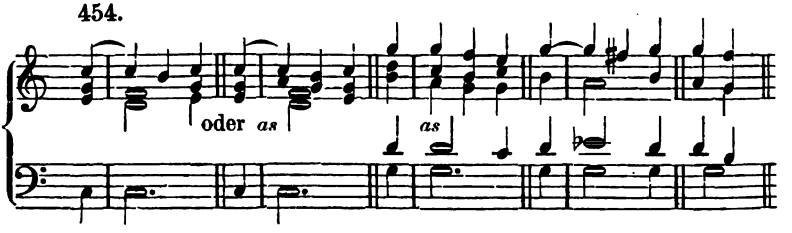
Wie nun auch in Sequenz-Accorden aller Art ganze Reihen von Vorhalten angewendet werden können, mag eigenen Versuchen vorbehalten bleiben. Dagegen scheint der Fall zu eigenthümlich, als dass wir ihn übergehen möchten, wenn in Orgelpunctsharmonieen die Octave gegen



Digitized by Google

die Septime vorhält. Wunderlich ist es nur, dass Theoretiker hierbei von einer dissonirenden Octav (siehe auch 449) gesprochen haben.

454.



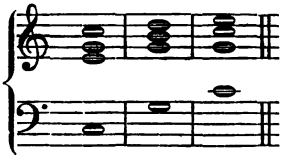

Im letzten Falle sehen wir wieder Septimenfolgen entstehen.

Wir sehen mit dem Vorhalte einen unerschöpflichen Quell für die flüssigere Stimmenbewegung vor uns, diese letztere ist von Einfluss auch auf den Rhythmus. Denn wenn einmal ein solches Wesen begonnen hat, so würde es nun gegen den guten Geschmack verstossen, wenn die Bewegung auf einmal aufhören und der Satz hiermit in's Stocken gerathen würde.

Es entsteht aber nun die Frage, wie wenn gar keine Stimme Gelegenheit zu einem Vorhalte giebt, d. h. wenn keine eine Stufe fällt? Wie kommen wir dann zu Vorhalten?

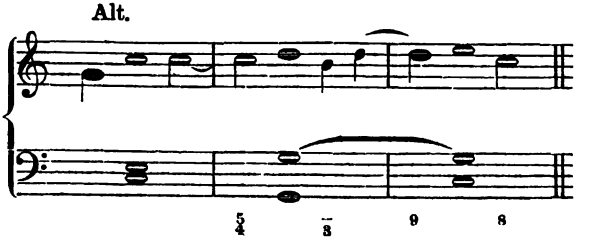
Dadurch, dass eine von den Stimmen einen harmonischen Sprung in eine Stufe des Accordes macht, wodurch sie in die Lage versetzt wird, abwärts zu gehen. In diesem Satze:

455.

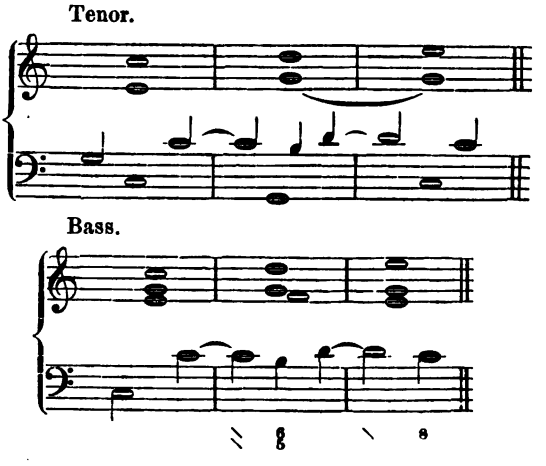


fällt keine Stimme, und doch sind Vorhalte möglich: sie müssen durch eine Harmoniestufe vorbereitet werden:

456.




Digitized by Google

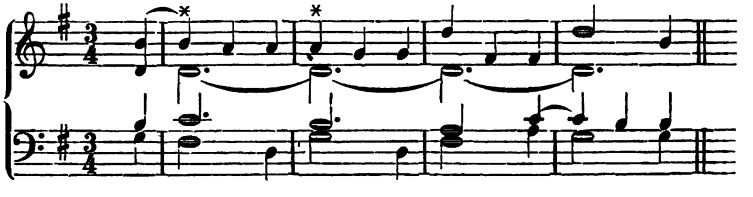



Gegebene Melodie mit gebundenen Vorhalten.

Die Uebung in gebundenen Vorhalten ist eine der bedeutendsten für das Studium überhaupt. Es ist daher mit Recht von jeher Gewicht darauf gelegt worden. Das damit verknüpfte Lebendigerwerden der Stimmen ist für den Anfänger von Reiz; nur muss er sich hüten, dass, da durch den Vorhalt der Rhythmus eine Theilung erfährt, er die Theilung wieder theile und des Guten zu viel thue. Es war aber in den älteren Studien eine beliebte Aufgabe, zu jedem Tone der Melodie (*cantus firmus*) einen Vorhalt (Ligatur) aufzusuchen — und es muss auch uns eine solche Aufgabe von Wichtigkeit erscheinen.

Die Uebung ist mithin eine doppelte. Einmal können wir Melodietöne als Vorhalte auffassen. Hierbei bleibt es zwar immer eigener Wahl überlassen, Töne als Vorhalte zu nehmen oder nicht. Es würde aber nicht selten für geschmackwidrig gelten müssen, den Vorhalt ausser Acht zu lassen z. B.

457.



Wie fade würde es in dieser Volksmelodie sein, wenn *h* und *a* im Terzenbau ständen, in welchem Falle der Bass bei gleicher Theilung mit der Oberstimme diese belästigt haben würde. Als Vorhalt genommen, tritt nun der Unterschied in den Stimmen desto reizvoller hervor.

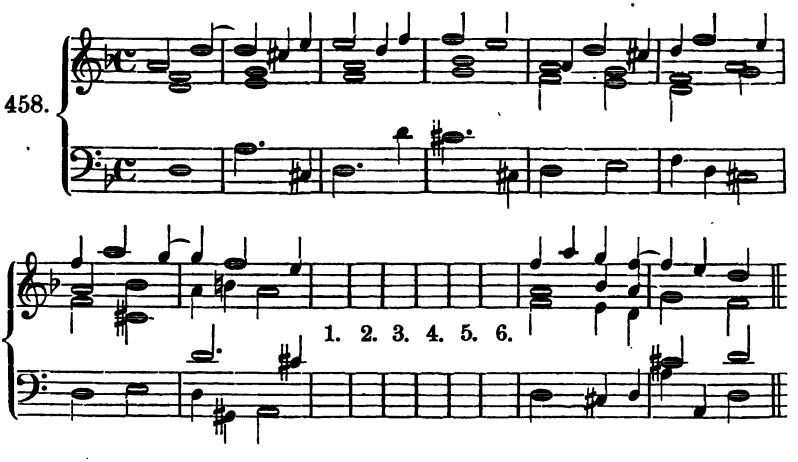


Digitized by Google

Oder es kann Aufgabe sein, die Vorhalte in den begleitenden Stimmen aufzusuchen. Für beide Fälle erfolgen hier Beispiele:

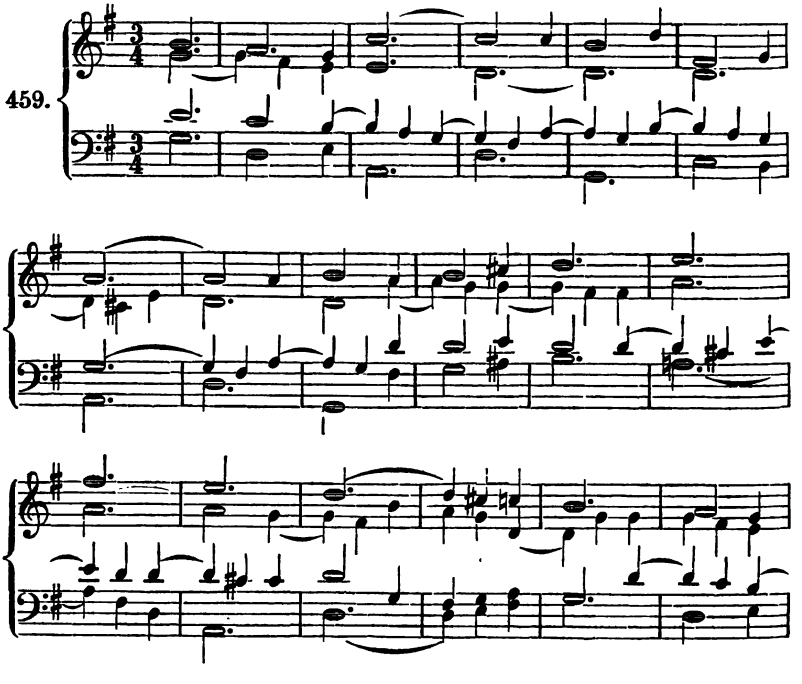
Vorhalte in der Oberstimme:

458.

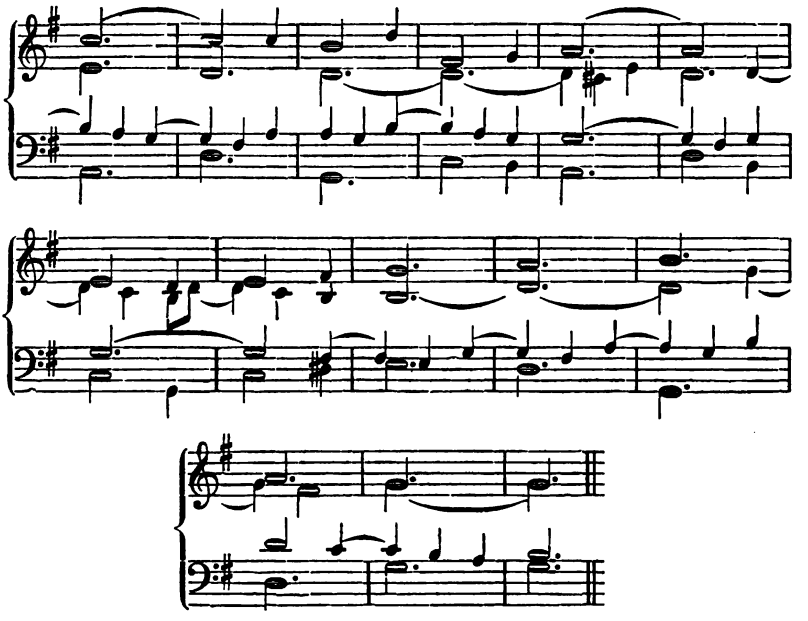



Vorhalte in den Mittelstimmen:

459.



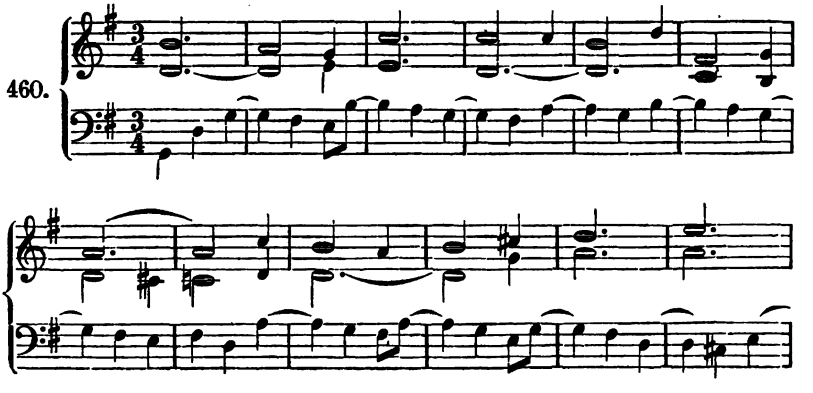
Digitized by Google



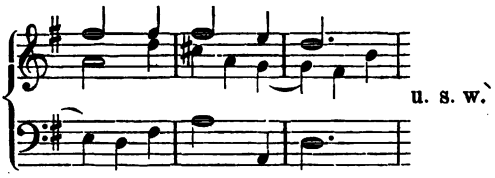
Der oberwähnten Aufgabe zu genügen, dass ein jeder schwere Takttheil eine Bindung erfahre, musste über die Grundbewegung in Vierteln einmal zu Achteln geschritten werden. (Siehe jedoch S. 218).

Bei so lebhaftem Verkehre der Mittelstimmen musste es der Bass übernehmen, eine würdige, feste Haltung in Grundtönen zu beobachten. Würde er sich zu Vorhalten verstehen, so müssten sich die übrigen Stimmen wiederum gegen ihn behelfen. Es entstehen alsdann nicht geringe Verlegenheiten für diese, wegen welcher es in den meisten Fällen vorzuziehen sein wird, dreistimmig zu setzen, z. B.:

460.



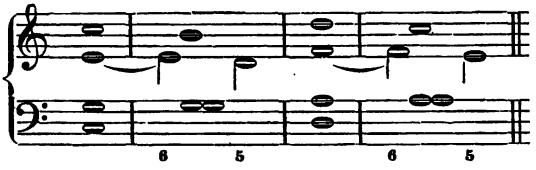
Digitized by Google




In den Hauptabschnitten kann der Bass keine Vorhalte, sondern muss er Grundtöne haben.

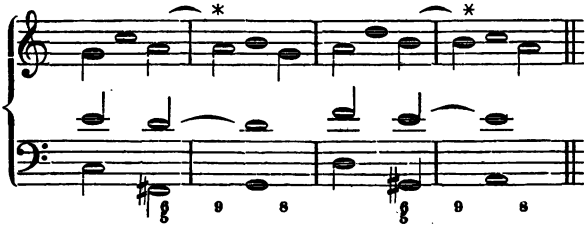
Auf solche Weise ist es zu üben, zu jedem Tone der Melodie in irgend welchen Stimmen Vorhalte aufzusuchen. Man wird gewahr werden, dass sich dies bei stufenweiser Folge derselben am ehesten erreichen lässt. Doch ist erst da ein Vorhalt vorhanden, wo kein Terzenbau, sondern ein Widerspruch in ihm vorgeht. So ist hier:

461.




im Alt kein Vorhalt erwachsen, sondern erst, wenn etwa so gesetzt werden würde:

462.




nämlich indem eine Stimme in das Verhältniss einer fallenden Tonstufe gestellt wird.

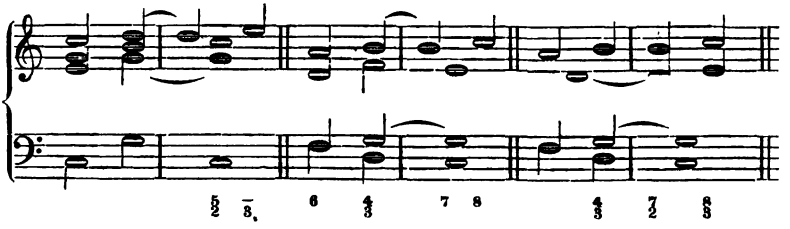
Auf solche Weise kann selbst der einfachste Satz von Interesse werden. Durch den Vorhalt werden die Stimmen nicht nur lebendiger, sondern sie greifen auch mehr ineinander, als dies bei den Bindetönen der Fall war, welche doch ein so bedeutendes Band der Harmonie sind. Daher das stärkste Bindemittel der Musik in den Vorhalten zu suchen ist und sich zunächst durch sie die gebundene Schreibweise erweisen kann.

b. Der Vorhalt von unten herauf ist, wie im Obigen angedeutet worden, deshalb weit minder im Gebrauch, weil er nicht das Besänftigende hat, was mit der abwärts gehenden Richtung natürlich

Digitized by Google

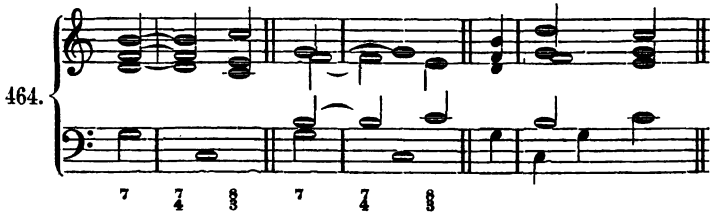
verbunden ist, sondern etwas Herbes, Feindseliges für das Ohr an sich trägt.

463.



Bereits bekannte Harmonieen z. B. *c e g h* erfahren hier eine ganz andere Führung, indem *h* nicht mehr die Bedeutung der Septime, als aufzulösendes, abwärts zu führendes Intervall hat. Werden nun gar Vorhalte von oben und unten zugleich angewendet, wofür dies

464.



der Hauptfall sein möchte, so trifft auch die Erklärung von Orgelpuncts-Accorden zu. Auch hier stellt der Bass dem Drängen der Stimmen gern Grundtöne gegenüber, wie oben bemerkt worden ist.

## Die freien Vorhalte.

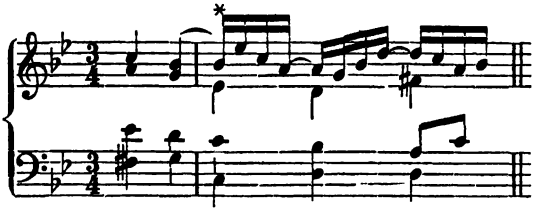
Die Bedingungen, an welche der Vorhalt geknüpft ist, sind seine Vorbereitung und seine Auflösung. Bleiben sie unerfüllt, so treten Ausnahmen d. h. grössere oder geringere Freiheiten ein.

Wir knüpfen zunächst an die gebundenen Vorhalte an, welche darum, dass auch sie in der Auflösung Freiheiten theilhaftig werden, noch nicht freie Vorhalte heissen können. In der That aber entfernen wir uns, bis wir zu diesen gelangen, allmählig mehr von den, die Auflösung und Vorbereitung betreffenden, Regeln.

1. Die erste Freiheit betrifft also die Auflösung. Sie erfolgt nicht immer sofort in den Ton, der vorgehalten wird, sondern es drängen sich beliebige, dem Accorde entlehnte, Töne dazwischen:

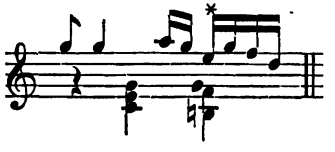
Digitized by Google

465.



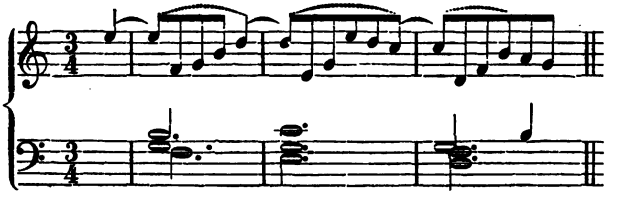
In dieser, aus Meyerbeer's *„le baptême"* entlehnten, Stelle bildet das *b* im Sopran, einen Vorhalt zu *a*, indem es zuvor die Accordtöne *es* und *c* aufnimmt, um die Bewegung der Sechszehntel zu machen. Man könnte einwenden: *c es g b* sei Terzenbau. Doch wie hätte alsdann die Septime *b* nach *es* gehen dürfen? Dennoch ist folgende einer Sonatine von Kuhlau entlehnte Stelle noch schlagender:

466.



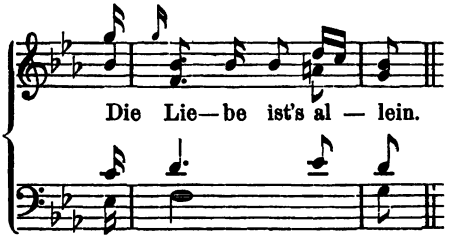
*e* ist Vorhalt zu *d*, während *g* und *f* Accordtöne. (Uebrigens können *e* und *f* auch aus der Figuration erklärt werden.) Je mehr Töne wir in Figurationen zwischen Vorhalt und Auflösung treten sehen, desto pikanter wird die Wirkung, wie z. B.

467.



Ein etwas anderer Fall ist der, dass die Auflösung, den Ton, welcher vorgehalten werden sollte, nicht berührt, sondern einen Sprung in einen beliebigen anderen Accordton macht.

468




Digitized by Google

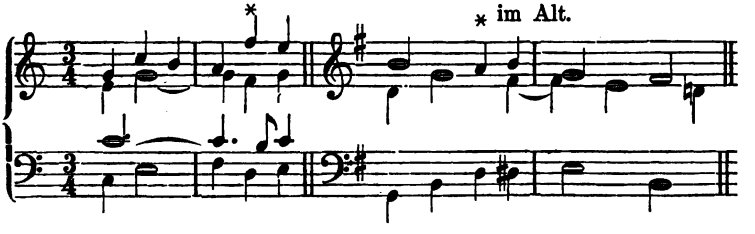
Wenn in dieser, einer Arie Mozart's entnommenen, Stelle die zwischenliegenden Töne der Auflösung

469.

wegfallen, so bleibt hiermit das *g*, der Vorhalt, gleichsam in der Luft hangen. Das Räthsel desselben löst irgend ein Ton des Accordes, zu dem er überhaupt vorhält: hier der Grundton.

Beiläufig möge bemerkt werden, dass solche, in Form der Vorschläge geschriebenen, Töne diejenige Geltung erhalten, die ihnen zukommt, bekanntlich, wenn die Note in zwei getheilt werden kann, die Hälfte des Werthes; sobald sie dreitheilig ist, wie in obigem Falle, zwei Drittel desselben. Hiergegen wird häufig älteren Meistern, namentlich Gluck'scher Musik gegenüber, gefehlt. Dass sie nun nicht gleich so geschrieben haben, wie sie es ausgeführt wünschten, daran mag der Generalbass mit seiner Bezifferung schuld sein. In ihm wurde lediglich die Harmonie beziffert; was ausserhalb des Terzenbaues lag, nicht. Dies galt ihnen vielmehr nur als Nebensache, Schmuck des Satzes, daher wir in älteren Theorieen für solche Töne den Ausdruck finden: willkührliche Vorhalte, die demzufolge mit ganz kleinen Noten hingeschrieben wurden.

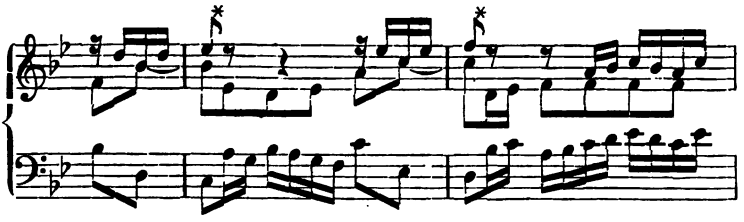
Ein anderer (auch nicht seltener) Fall ist der, dass die Auflösung des Vorhaltes nicht unmittelbar in denjenigen Accord fällt, zu dem er gehört. Er hält vielmehr noch länger vor und es nimmt ihn ein anderer Accord (in den meisten Fällen die parallele Molltonart) in sich auf, um ihn im Strome der Harmonie weiter zu tragen.




Seltener mag es sich finden, dass eine andere Stimme die Auflösung des Vorhaltes übernimmt, z. B. in einer Fuge von Bach:

Digitized by Google

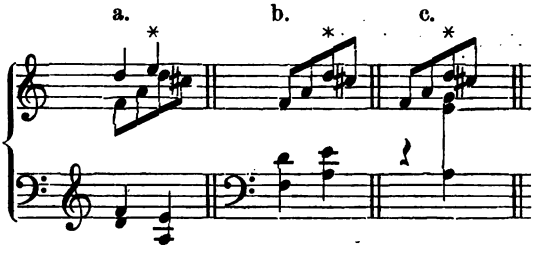
471.



wo das *b* und *c* des Altes vom Basse aufgelöst werden.

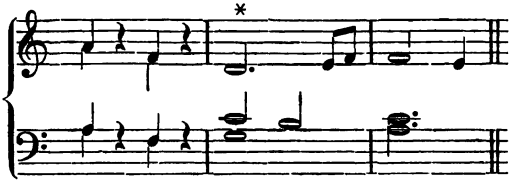
2. Die andere Freiheit betrifft die Vorbereitung. Ihr Wesen war, dass der vorhaltende Ton bereits im vorangehenden Accorde und zwar auf einerlei Tonhöhe liegen musste. Es genügt jedoch, wenn er überhaupt nur da ist, sei es auch, dass dies in einer andern Stimme der Fall wäre:

472.




So sehen wir bei a das vorhaltende *d* im Alt bereits zuvor im Sopran in derselben Octav; bei b im Tenor in einer andern Octav; bei c endlich gar nicht, jedoch kann es aus dem Zusammenhange der Harmonie hinzugedacht werden. Natürlich wirkt so ein neu eintretender Ton am meisten auffallend von allen Fällen des Vorhaltes, wie wir z. B aus der *„Cosi fan tutte"* Ouverture Mozart's sehen können:

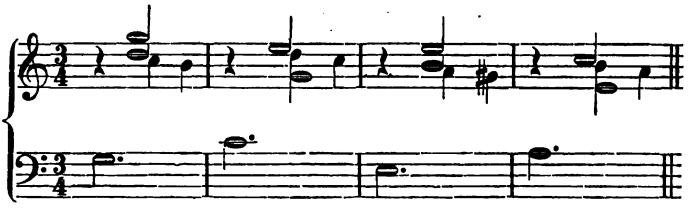
473.



Offenbar ist das frei eintretende *c* durch die vorangehenden Töne *f a*, zu denen es gedacht werden kann, so gut wie vorbereitet. Mit den Worten: „so gut wie" deuten wir also auf den Zusammenhang der Harmonie, der im Hintergrunde liegt, hin. Je weniger er vorhanden ist, desto auffallender wird der Vorhalt. Die moderne Instrumental-Musik ist voll von freien Vorhalten. Sie wirken oft herbe und schroff:

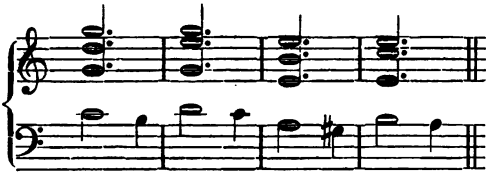
Digitized by Google

474.



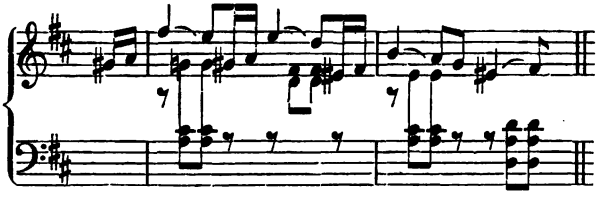
vornehmlich wenn sie im Bass liegen:

475.



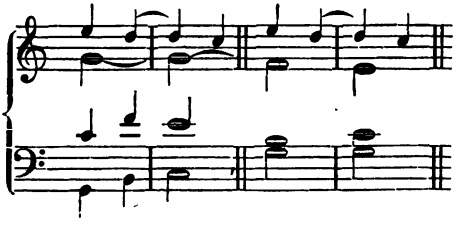
oft reizend und empfindungsvoll, wie z. B. in der „Oberon"-Ouverture von Weber:

476.



3. Am meisten Ausnahmen muss sich jedoch der vorzuhaltende Ton selbst gefallen lassen. Der Regel nach sollte derselbe in einer anderen Stimme nicht enthalten sein. Nur gegen den Stammton des Accordes war dies gestattet. Zunächst kann dieser auch in einer anderen Stimme, als gerade im Bass enthalten sein z. B.

477.

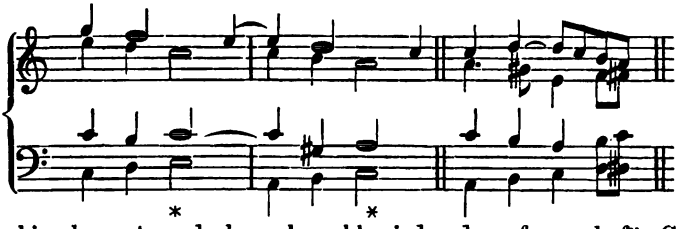


Von den übrigen Intervallen mag die Quinte wiederum dasjenige sein, welches nächst dem Grundton etwas gegen sich aushalten kann. Am wenigsten vermag dies jedoch die Terz, die sich auch hier als *ton sensible* zeigt. Wie aber auf jedem Gebiete der Musik Versuche bis zu

Digitized by Google

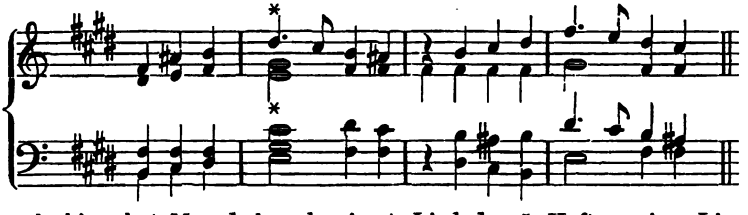
der äussersten Grenze gemacht worden sind, so hat man sogar gegen den Bass, wenn er die Terz hat, Vorhalte gewagt, ein Wagniss, welches offenbar auffallender wird gegen die grosse, als gegen die kleine Terz:

478.



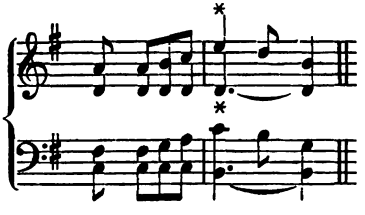
Auch hier kommt es doch auch wohl wieder darauf an, ob für Gesang geschrieben wird, oder nicht. Beethoven würde für Gesang nicht so geschrieben haben, wie er es in einer seiner Sonaten (Op. 14) gethan hat:

479.



Mehr, als hier, hat Mendelssohn im 4. Lied des 5. Heftes seiner Lieder o. W. gewagt:

480.

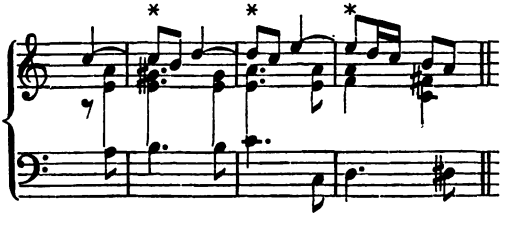


Indem Terz und Quinte, beide bereits vorhandene Intervalle, vorgehalten werden, entsteht ein Knäuel von Tönen:

*h c d e,*

welches nur durch die weite Lage entwirrt wird. In anderen Fällen spielt wiederum die Gegenbewegung eine wichtige Rolle; offenbar ist hier:

481.

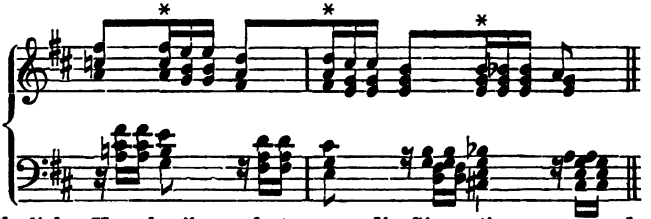


Digitized by Google

überall gegen alle bereits vorhandenen Intervalle, ja sogar gegen die ursprüngliche Terz, ein Vorhalt gemacht worden.

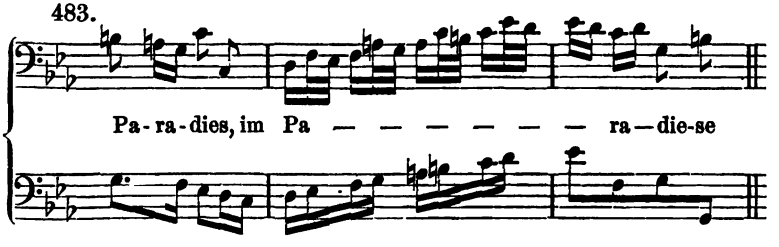
Bei der Tonarmuth des Piano's kann es wenig auffallen, wenn dem lebendigen Rhythmus zu Liebe Hauptstimmen durch Vorhalte umschrieben werden. So lesen wir im *B*-dur Trio Op. 97 Beethoven's:

482.



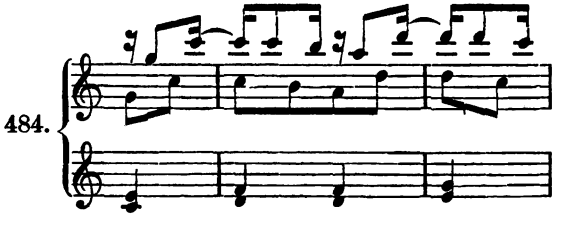
Eine ähnliche Umschreibung hat sogar die Singestimme gegen den Bass in einer Motette von Seb. Bach:

483.



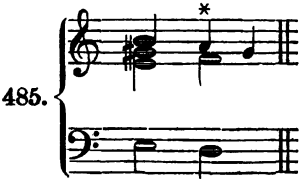

Ansprechender und milder ist solche Umschreibung des Unisono, denn für diese ist sie zu halten, wenn die Stimmen höher oder weiter von einander liegen:

484.



Und so können Octaven- und Quintenfolgen durch Vorhalte gemildert erscheinen z. B. die Quinten, welche wir in Fatime's Arie in Weber's „Oberon" (mit dem Scheine eines Vorhaltes) antreffen:

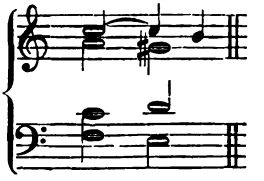
485.



Digitized by Google

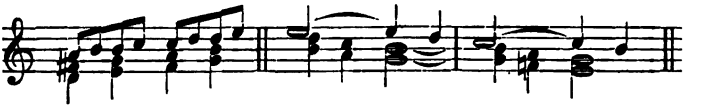
In anderen Fällen entstehen durch den Vorhalt für den Augenblick andere Verhältnisse:

486.



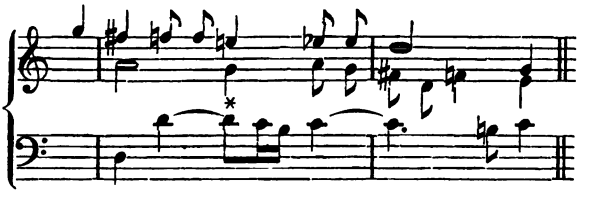
oder:

487.



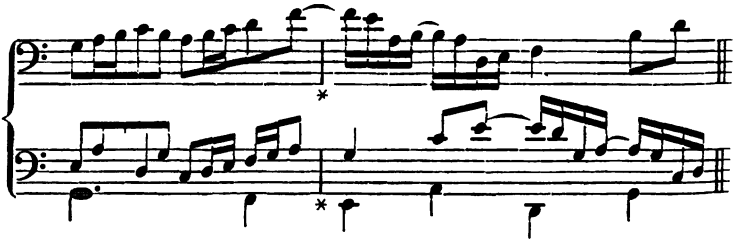
Solcher Art Quintenfolge, durch den Vorhalt gemildert, ist diese aus Händel's „Israel“:

488.



eine Octavenfolge in der Fantasie und Fuge von Mozart:

489.

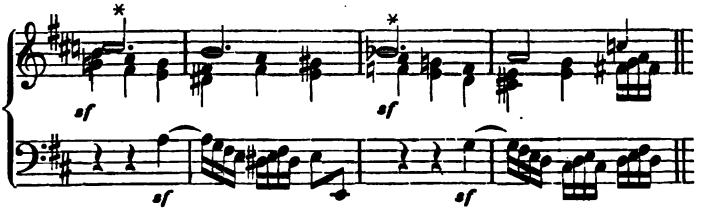


indem die Parallelismen nur aus der folgerichtigen Führung der Stimmen hervorgegangen sind.

Interessant ist es, zu beobachten, wie aus dergleichen Folgerichtigkeit Manches hervorgeht, was zuerst befremdend erscheint, womit sich jedoch das Ohr durch Wiederholen vertraut macht. Eine der merkwürdigsten Stellen solcher Art ist in einer, unter den nachgelassenen Werken Mozart's gefundenen, Menuett zu lesen:

Digitized by Google

490.




Offenbar liegt hier eine Sequenz mit ihrer eisernen Strenge im Hintergrunde. Zu ihr ist auch der Querstand im vierten Takte zu rechnen.

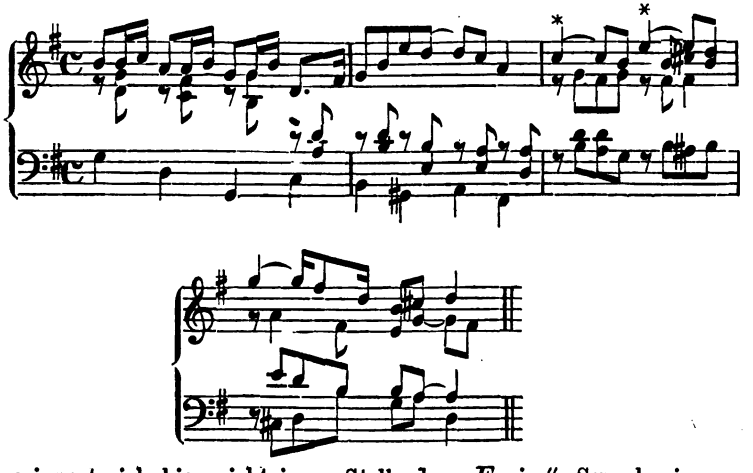
Wir würden dergleichen Fälle mehr anzuführen im Stande sein. Doch ist es nicht Aufgabe, das Entlegene, Einsame aufzusuchen, wohin sich der Geist verlieren kann, wobei sich die Frage aufdrängt, ob es noch im Wesen einer Kunst liegt, welche eine schöne Kunst sein soll; sondern mit dem, was regelmässig und schulgerecht ist.

## 2. Die Vorausnahme.

(*anticipatio*).

Wie sich in den Vorhalten Töne verspäteten, so können sie auch aus einer andern nachfolgenden Harmonie vorweggenommen werden, sich mithin verfrühen; sie heissen anticipirte d. h. vorausgenommene Töne. Solche Töne treten, da sie nicht, wie dies bei dem Vorhalte geschah, vorbereitet werden können, ganz frei ein, finden nun aber in der folgenden Harmonie ihre Lösung. Besonders schroff sind sie, wenn sie auf den guten Takttheil zu stehen kommen und es muss schon ein Grund vorhanden sein, derlei Herbes niederzuschreiben, wie hier bei den bezeichneten Tönen der Fall ist:

491.

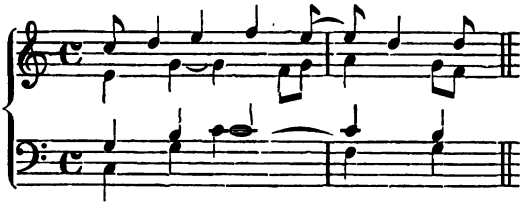


Wer erinnert sich hier nicht jener Stelle der „*Eroica*"-Symphonie von

Digitized by Google

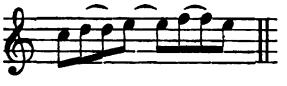
Beethoven, wo die Hörner zu dem wiederkehrenden Hauptthema früher eintreten, als erwartet wird? Nicht so herbe macht es sich, wenn die Vorausnahme auf den schlechten Takttheil fällt:

492.



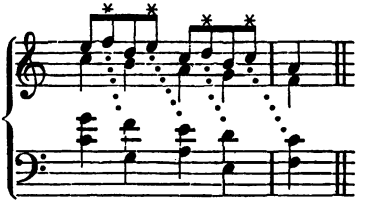
Hier hat sie gewissermaassen rhythmischen Einfluss, indem die vorausgenommenen Töne gleichsam mit Ungeduld vorwärts dringen. Es ist, sobald eine Melodie der Art gegeben wird, bei der Bearbeitung anzurathen, die Synkopen vorerst zu theilen und so niederzusetzen:

493.



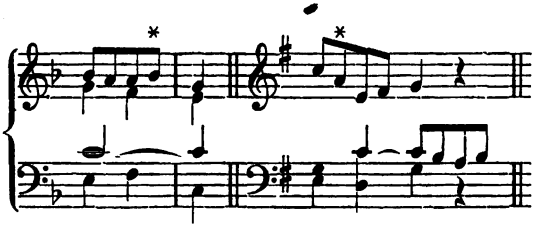
In anderen Fällen ist die Vorausnahme figurativer Art, wodurch der Satz ein tändelndes, schlenderndes Wesen annimmt:

494.



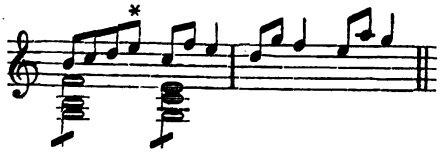
Alsdann findet es sich auch wohl so, dass der folgende Accord den vorausgenommenen Ton zwar nicht wirklich hat, aber doch haben könnte:

495.



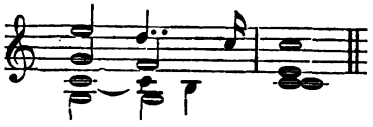
Der Art waren manche Töne in 491. Hätten die übrigen Stimmen mit dem Sopran mitgehen sollen, so wäre die Behandlung des Satzes steif gewesen. Nun aber sind die auf den schlechten Takttheil fallenden Töne ganz ausser Acht gelassen. So ist nun die Vorausnahme oft nur ein Kind des Zufalles, wie es z. B. in „Martha“ von Flotow heisst:

Digitized by Google

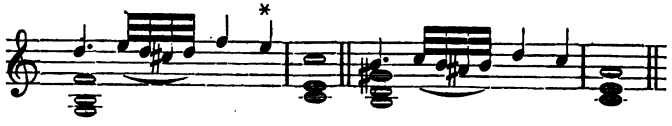
496. 

wo das *e* ein leicht hingeworfener Ton ist, der in der folgenden Harmonie Lösung findet.

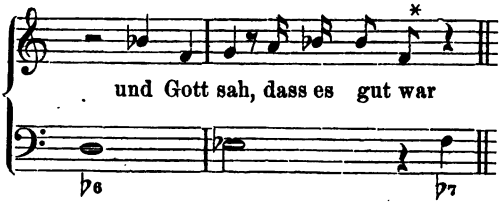
Am häufigsten sind Vorausnahmen bei Schlüssen aller Art. Bekannt ist diese bei Händel häufige Art des Schlusses:

497. 

wo das *c* ein durch den Text hervorgerufener rhythmischer Ton ist, der wohl auch in der Art des Vortrages, welcher in der Gesangskunst *Portamento* heisst, seine Erklärung findet. Neuer und pikanter ist dieser Schluss:

498. 

worin der vorausgenommene Ton mehr als eine Stufe macht. So treffen wir in fast allen recitativischen Cadenzen auf Vorausnahmen z. B. „Schöpfung" von Haydn:

499. 


oder mit mehr, als einem Ton, z. B. im „Don Juan":

500.

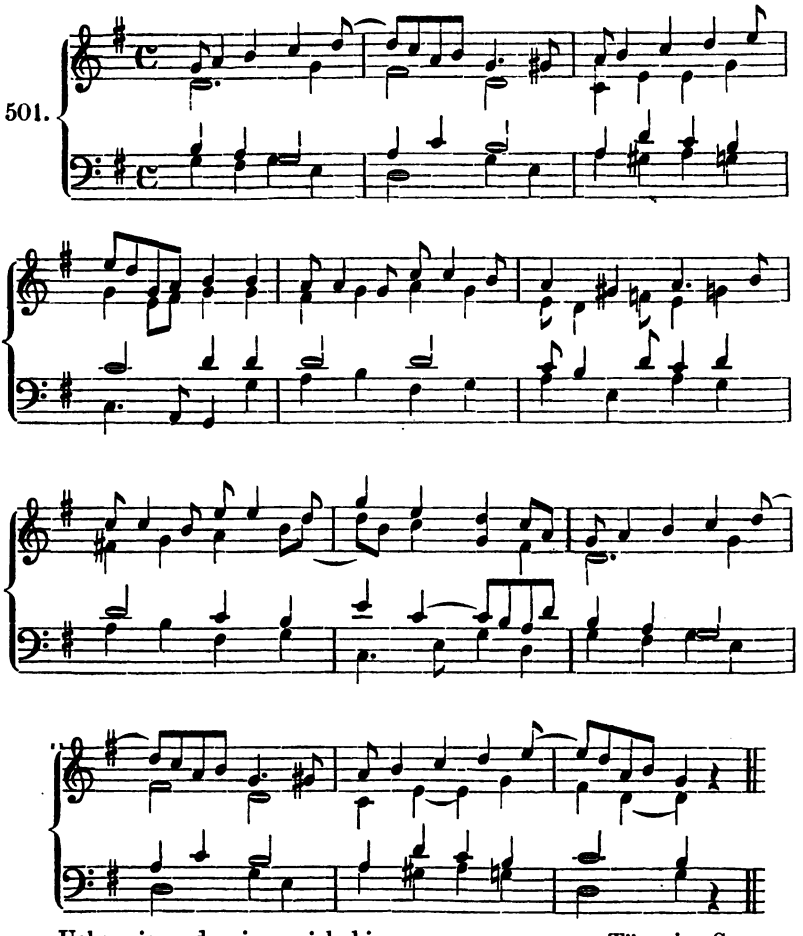

worauf nun erst der Accord, *C*-moll, folgt, dem *g* und *es* entlehnt sind.



Digitized by Google

Zur Uebung an gegebener Melodie mit Vorausnahme.

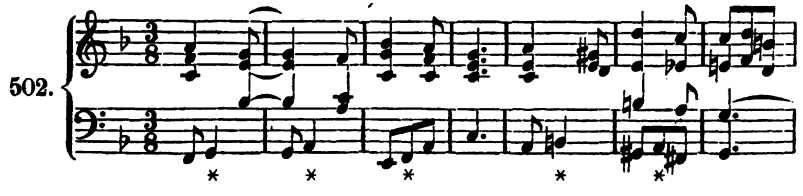
501.



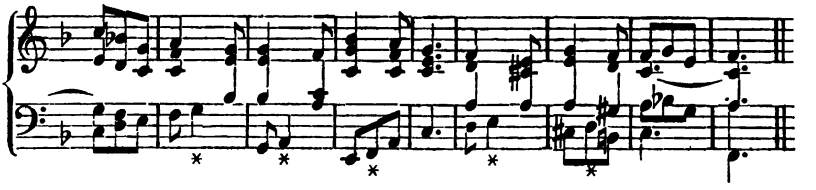
Ueberwiegend zeigen sich hier vorausgenommene Töne im Sopran. Doch haben auch die Mittelstimmen im sechsten Takt mit *h* und *d* dergleichen und zwar der einmal eingeführten Bewegung zu Liebe.

Es ist mithin jede Stimme der Vorausnahme fähig, sogar der Bass:

502.

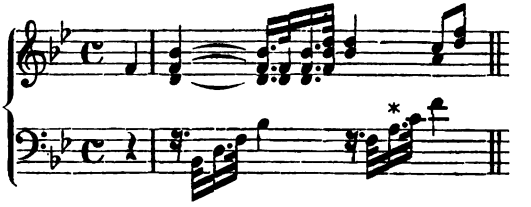


Digitized by Google



Vergl. hiermit 409, wo der Bass *g* und *a* anticipirt hat. Es kann endlich auch zweifelhaft erscheinen, ob Vorausnahme oder Vorhalt z. B. in einer Arie Graun's:

503.



Der Bass braucht hier keinesweges *f b d f* zu heissen!

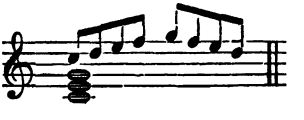
## 4. Der Durchgang.

*(transitus).*

Im Vorhalt und in der Vorausnahme zeigten sich Töne, die insofern noch eng an den Terzenbau gefesselt sind, als sie stufenweise in ein Intervall desselben schreiten müssen. Die Durchgänge nun sind zwar auch von der Harmonie abhängig, geniessen jedoch die Freiheit, alle Stufen, die zwischen zwei Accordtönen liegen, mithin mehrere hintereinander durchzugehen oder zu vermitteln. Der Durchgang ist daher eine Bewegung durch die zwischen zwei Accordstufen mitten inliegenden Töne. Es kann dies entweder in diatonischer oder in chromatischer Folge geschehen.

Bereits in der Naturharmonie konnte sich die Erscheinung des Durchgangs zeigen, indem der Urton mit seiner Harmonie zu den Tönen der Tonleiter tritt, so weit sie in jener vorhanden sind. Sie ist also eine natürliche Erscheinung:

504.

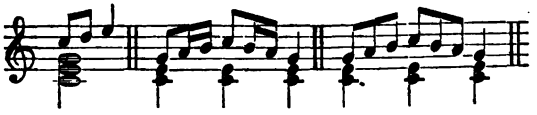


### 1. Der diatonische Durchgang.

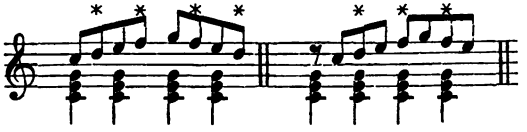
Indem jede Lücke, welche die Harmonie lässt, tonleiterartig vermittelt werden kann, so kann die Terz einen, die Quarte zwei Durchgänge erfahren:



Digitized by Google

505. 

Gleichzeitig tritt hierbei hervor, dass der Durchgang nicht ohne Einfluss auf den Rhythmus ist. Von den weiter von einander abliegenden Tonverhältnissen der Quinte, Sexte u. s. f. braucht deshalb nicht die Rede zu sein, weil sie ihrerseits wieder in Terzen und Quarten zerlegt werden können. So kann endlich die ganze Tonleiter (durch mehrere Octaven) durchgehen und zu jedem oder zu einigen Durchgangstönen der Accord in beliebiger Wiederholung hinzutreten. Wenn dieses geschieht, so hat man Durchgänge, welche auf den guten Takttheil fallen: Wechseltöne genannt:

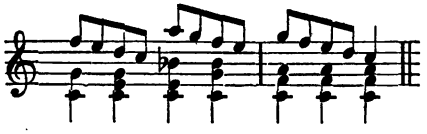
506. 

Durchgänge. Wechseltöne.

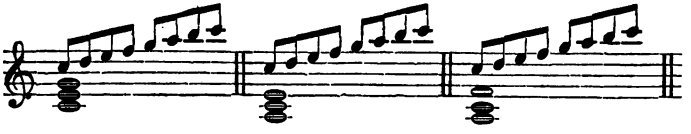
Noch anders ist es, wenn auf jeden Melodieton der Accord fällt.

Wechseltöne (*tr. irregularis*) fallen stets auf den guten Takttheil zu Accorden, deren Terzenbau sie nicht angehören,

Durchgänge (*tr. regularis*) stets auf schlechte Takttheile. Der angehende Componist befleissige sich in Melodieen jedem Tone seine Bedeutung anzuweisen; er frage sich, was ist ein jeder Ton in dieser Melodie? Z. B.

507. 

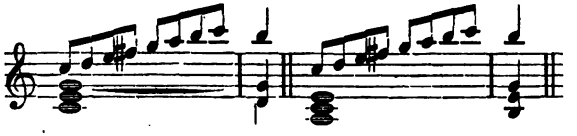
Füllen wir nun zwischen zwei Endpuncten z. B. c und c alle Lücken aus, so können verschiedene Accorde die nämlichen Durchgänge erfahren. Es kann mithin die Tonleiter zu denjenigen Harmonieen treten, wozu c, die Grenze derselben, überhaupt ein Verhältniss bildet:

508. 

Im ersten Falle ist dieses c Grundton, im zweiten Terz, im dritten Quinte. Immer ist C Hauptton; wir haben ihn nicht verlassen und es

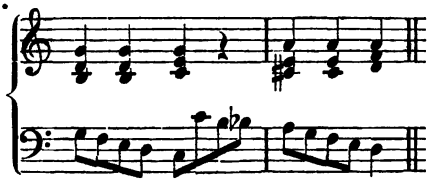
Digitized by Google

gehören alle jene Gänge zu ihm. Die leiseste chromatische Veränderung aber, würde falls nicht durchaus nur die chromatische Tonleiter zu Grunde liegen soll, sofort auf die Modulation von Einfluss sein. Bringen wir *fis* hinein, so müssen wir nach *G*-dur oder nach *E*-moll gehen:

509. 

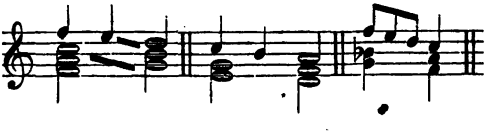
Vertauschen wir h mit b, so führt dies nach *F*-dur u. s. f. Umgekehrt zeigt sich nun aber auch der Einfluss der Harmonie auf die Durchgänge und insbesondere auf die Tonleiter: denn wollten wir von *C* nach *G* übergehen, so müsste *fis* dies schon vorher im Verlaufe der Passage andeuten. Ebenso von *A*-moll nach *E*-moll.

Durchgänge können in allen Stimmen oder in mehreren gleichzeitig vorkommen. Oft haben sie etwas leicht Dahinschlüpfendes an sich, oft aber etwas Trotzigdrängendes, wie z. B. hier im Basse:

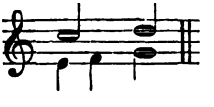
510. 

worin *f*, *h* und *g* Durchgangs-, *e* und *f* Wechselnoten sind.

Für den Anfang ist es rathsam, Versuche hiermit an einem schon fertigen Satze zu machen. Alsbald tritt die Gefahr ein, dass mit Durchgängen sich Octaven, Quinten und andere bedenkliche Folgen einfinden. Namentlich würden durch Hinzufügung der Durchgänge überall da, wo sogenannte verdeckte, nunmehr offenbare Fehler entstehen:

511. 

was schon in den einfachsten Gestalten der Naturharmonie der Fall sein würde:

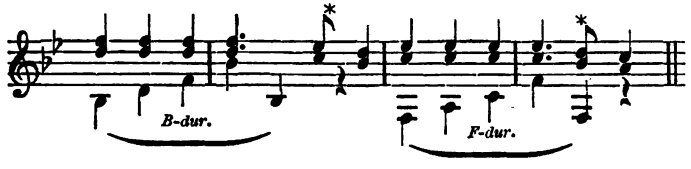
512. 

Digitized by Google

## Zur Uebung an gegebener Melodie mit diatonischen Durchgängen.

Viele Töne in den bisher bearbeiteten Uebungen hätten weit ungezwungener als Durchgangstöne genommen werden können, denn aus Accorden. Wie steif wäre es z. B. in dem Volksliede gewesen,

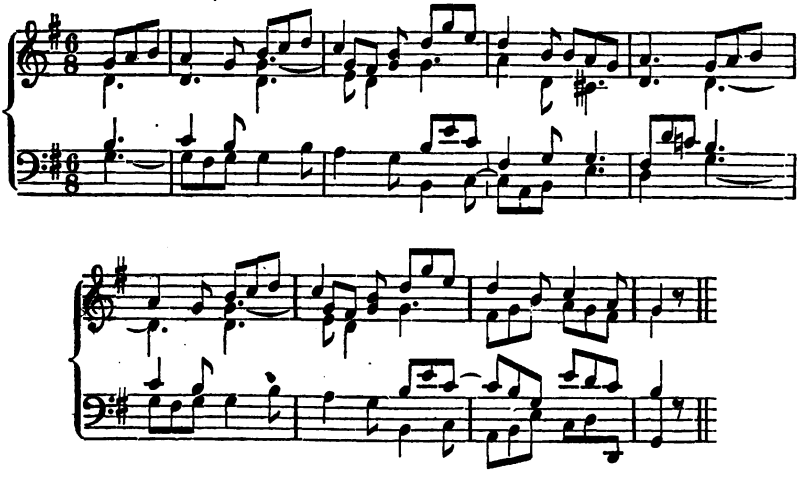
513.




wenn die angedeuteten Töne, die im schlechten Takttheile leicht vorübereilen, nicht als Durchgänge genommen worden wären! Aber es erfordert für die Durchführung von vier Stimmen einige Uebung, mit Geschmack zu arbeiten, indem durch übertriebene Häufung von tonleiterartigen Führungen, wie sie im Sinne des Durchganges liegen, der Satz leicht ein zu weichliches Wesen annimmt.

Der Satz 201, der ohne Berücksichtigung der Durchgänge, mit Accorden belastet, schwerfällig erscheinen musste, würde, zunächst im Sopran mit Durchgängen versehen, sich etwa also ausnehmen:

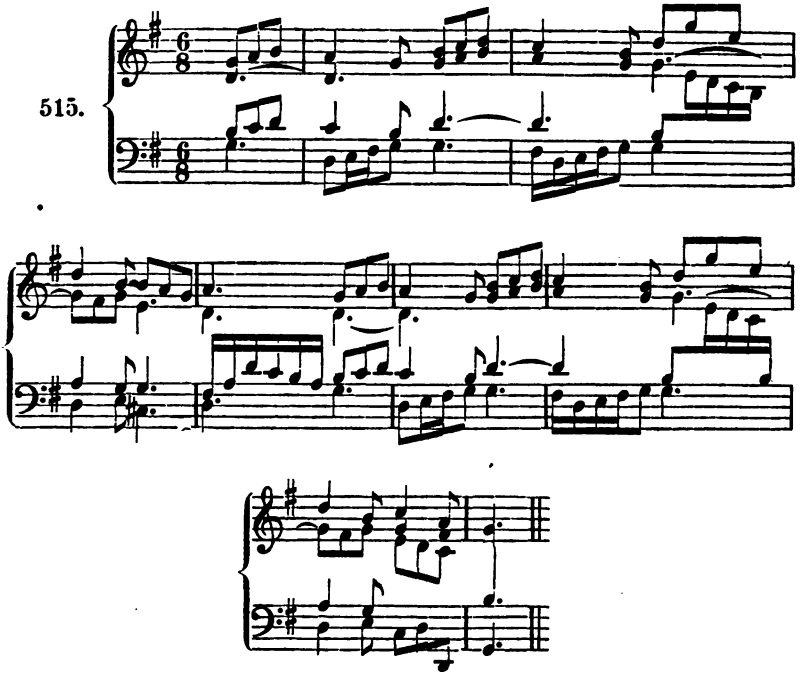
514.



Wenn die anderen Stimmen theilnehmen:

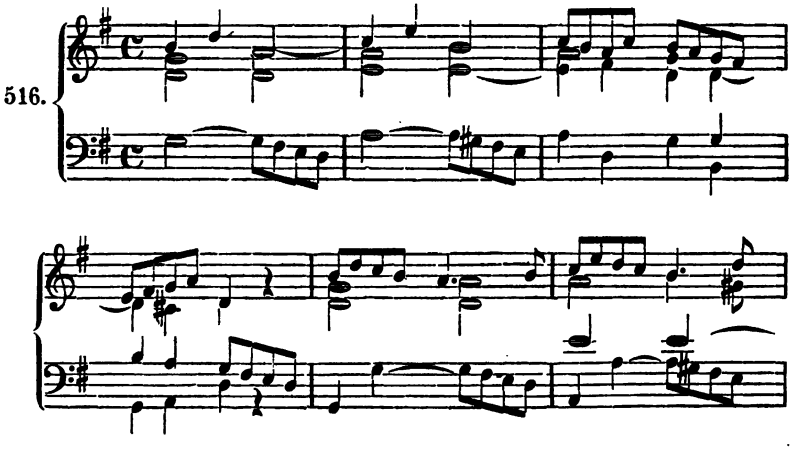
Digitized by Google

515.

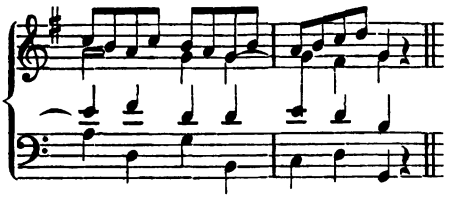


Es ist klar, dass diejenige Stimme, welche die Durchgänge hat, den Raum der Harmonie so einnimmt, dass eine andere an demselben Platze nicht stehen kann z. B.

516.



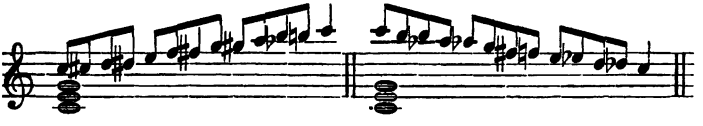
Digitized by Google



Im vierten und achten Takte sehen wir in den Aussenstimmen eigenthümliche Octaven, die wir S. 113 verschobene genannt haben. Sie sind es mehr dem Inhalte, dem Sinne nach, indem sie mit zu der Basscadenz, welche der Sopran macht, zu rechnen sind.

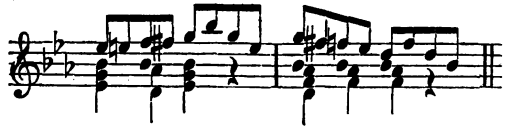
## 2. Der chromatische Durchgang

entsteht, sobald die diatonische Stufenfolge z. B. *c d* noch die chromatische Vermittlung findet. Hierbei ist es üblich, dass, wenn der Durchgang nach oben verlangt, die Erhöhung durch das ♯, nach unten, die Erniedrigung durch ♭ bezeichnet wird. Uebrigens aber kommt es bei der Regelung der Schreibweise auf die Tonart an, in der man gerade ist. Selbst, wenn alle Töne chromatische Mittelstufen annehmen d. h. wenn die ganze chromatische Tonleiter benutzt wird, so wird z. B. in *C* statt des fremderen *aïs* das näher liegende *b*, und *fis* statt des abwärts strebenden *ges* angewendet:

517. 

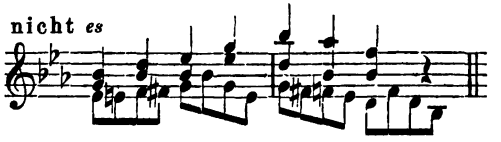
so dass diese Art zu schreiben gewissermaassen populär (und Usus) ist.

Sind hier Querstände entstanden? Nein. Denn da auch diese Durchgänge kein Gewicht, keine Bedeutung für die Harmonie haben, so bilden sie keine Querstände gegen die natürlichen Intervalle des Accordes:

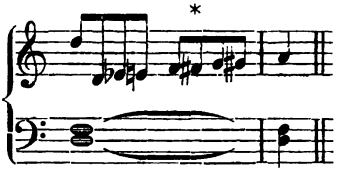
518. 

Doch dürfte es, sobald der Bass die chromatischen Durchgänge annimmt, was bei seinem ernsteren Charakter überhaupt seltener geschieht, nicht wohl gerathen sein, ebenso zu verfahren, sondern:

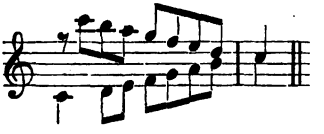
Digitized by Google

519. 

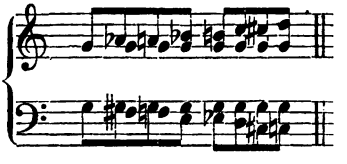

Ebenso wenig würde es sich gut ausnehmen, wenn die grosse Terz gegen die kleine durchginge:

520. 

Bei allen Durchgängen, diatonischen und chromatischen, kommt es auf den Ausgang der Bewegung an, mögen in der Mitte zwischen Anfang und Ende zufällige Gestalten liegen; uralt ist daher (schon bei Händel) diese, auf Gegenbewegung gegründete, Wendung:

521. 

Neuerdings hat man sogar folgende, allerdings forcirte, chromatische Gegenbewegung beliebt:

522. 

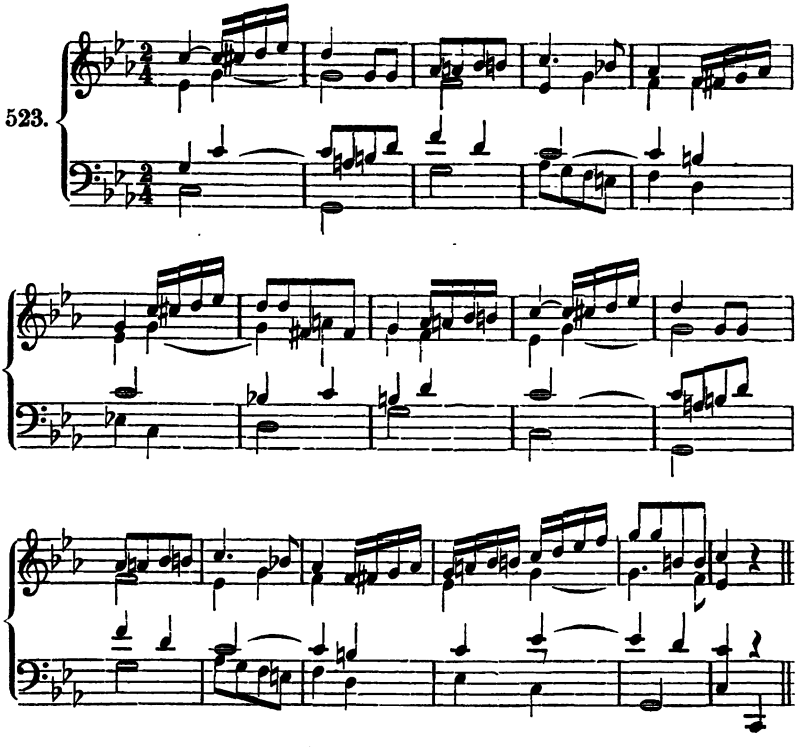
Vergl. S. 185.

### Zur Uebung gegebener Melodie mit chromatischen Durchgängen.

Die Uebung ist entweder: dass man zu einem fertigen Satze Durchgänge dieser Art fügt oder dass man von der Melodie aus prüft, welche Töne als solche angenommen werden können und ob es gut ist, sie so zu behandeln. Es wird sich ergeben, dass der Satz, abgesehen von leicht sich einschleichenden Fehlern, noch weicher wird, als dies bei den diatonischen Durchgängen bemerkt worden ist. Treiben aber nun einmal so lose Gesellen darin ihr Spiel, so liegt es im Sinne des Satzes, sie auch durchzuführen:

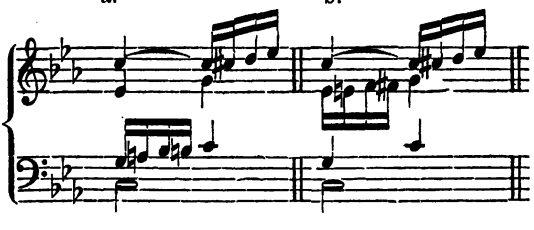
Digitized by Google

523.



Im Uebrigen ist wohl zu beachten, dass der Stoff der Durchgänge unter sämmtliche Stimmen vertheilt werde. Es wird sich dann von selbst ergeben, wie Maass gehalten werden muss, um den Satz nicht schwülstig zu machen. Hat eine Stimme bereits ein Intervall der Harmonie inne, so darf die andere nicht den schon damit vertretenen Ton zu erreichen streben. Hätte der Tenor bei a, im ersten Takt:

524.




den Quartensprung ausgefüllt, so wäre dieses geschmackwidrig gewe
Noch eher wäre es gegangen, dass der Alt den Terzensprung b
durchschritten hätte. Doch würde uns dies die Pflicht auferlegt ha

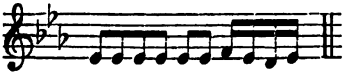
Digitized by Google

die einmal so angefangene Rolle durchzuspielen und das hätte überladen werden müssen. Der Anfänger findet leider nicht leicht die Schranken, in denen er bleiben muss.

### 4. Der Hülfston.
*(melisma).*

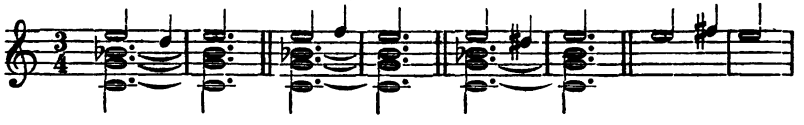
In dem, was wir bei den Entwürfen von Melodieen über den Stoff der Tonleiter gezeigt haben, hat es sich bereits ergeben, was Hülfstöne sind und wie sie entstehen (S. 29). Für den, in kleinere Geltungen zerlegten, Ton haben wir nämlich zugleich mit ihm wechselnd die benachbarten oder seine Nebentöne setzen können, z. B.

525.



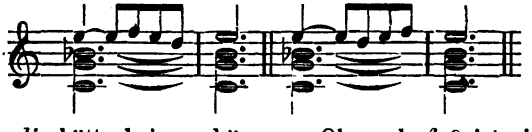
*f* und *d* sind Hülfs- oder Beitöne zu *es*. So kann die Terz *e* in *c e g b* vier verschiedene Hülfstöne erfahren:

526.



wovon die ersten beiden diatonische, die andern chromatische (leitereigene und fremde) sind. Hülfstöne können mithin bald von oben, bald von unten genommen werden, auch kann Beides zugleich geschehen:

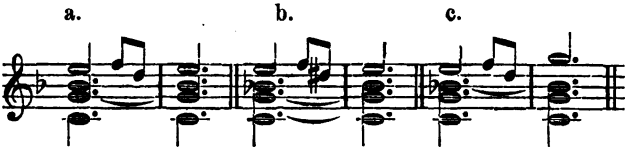
527.



wobei es auch *dis* hätte heissen können. Ob auch *fis*? ist eine Frage, worüber der Zusammenhang entscheidet, indem dieses *fis* Einfluss auf die Modulation haben könnte. Endlich kann der eigentliche Accordton vernachlässigt (a und b) oder ganz unberücksichtigt bleiben (bei c):

a. b. c.

528.

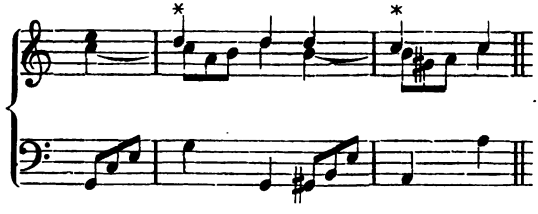


so dass Hülfstöne von oben und unten zugleich eingeführt werden. Das Weitere wird sich bei der Figuration ergeben. Für jetzt ist zu merken, dass im Allgemeinen der Hülfston sich an den eigentlichen

Digitized by Google

Accordton anlehnt (daher Vorton, Beiton, Nebenton). Zu dem hier jedoch erwähnten Falle, dass, wenn Hülfstöne von oben und unten zugleich eintreten, sie Terzen bilden, mag auch der gerechnet werden, dass Vorhalt und Hülfston gemeinschaftlich (figurativ) eintreten können z. B.

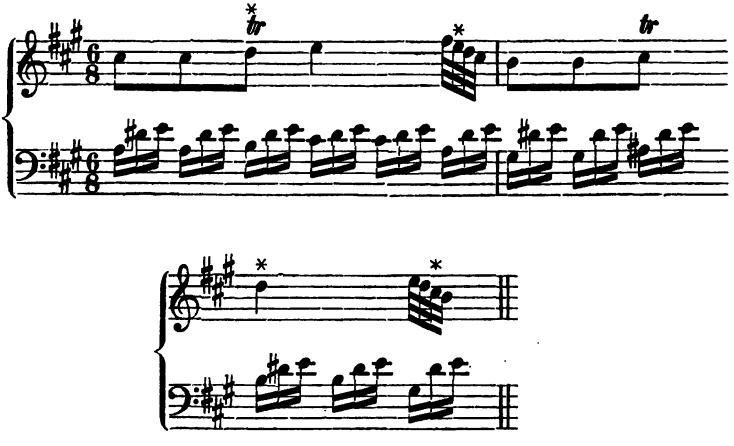
529.



Doch ist dies nur eine scheinbare Terz, da die Vorhaltstöne *c* und *h* für die eigentlichen Accordtöne *h* und *a* stehen.

Noch mehr, als alle übrigen Erscheinungen im Stimmenwesen, erhöhen die Hülfstöne die Flüssigkeit und Leichtigkeit des Satzes. Auch sie treten (ähnlich wie manche Vorhalte S. 209) in der Weise ungenirt gegen den Harmonieton auf, dass sie keine Querstände machen. Im Grunde gehören ja auch zum Querstande zwei Accorde. Hier aber geht nur eine ganz flüchtige Bewegung in einer und derselben Harmonie vor. So schreibt Mozart in der 2. Sonate:

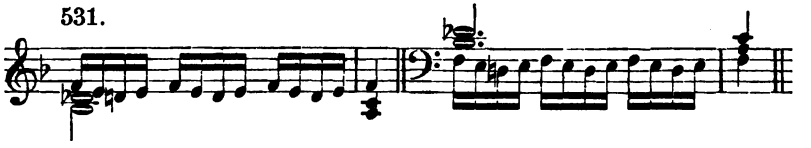
530.



*D* wäre hier jedenfalls nicht so schmiegsam gewesen, als der sich an den Accordton mehr anlehnende chromatische Hülfston *dis*. Noch auffallender ist eine Stelle des ersten Quartetts von Beethoven:

Digitized by Google

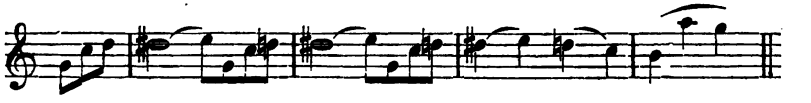
531.



offenbar im Sinne der Selbstständigkeit der Stimmen gegeneinander zu erklären!

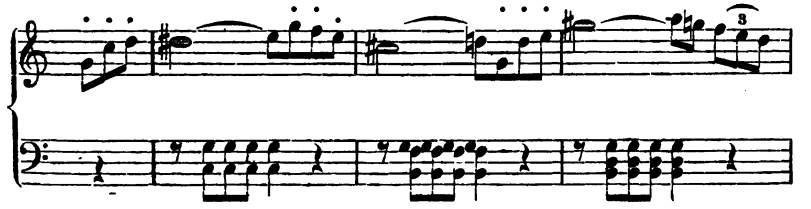
Der Hülfston kann auch zum Vorhalte werden, falls wir ihn zu einer Wichtigkeit, wie diese ist, erheben wollen z. B.

532.



Es dürfte in solchem Falle dann nicht eben rathsam sein, die durch dieses *dis* vorgehaltene Terz des Accordes gleichzeitig in eine von den begleitenden Stimmen zu legen, d. h. den Vorhalt zugleich mit dem vorzuhaltenden Intervall, um so weniger, da dieses *dis* das Räthsel seines Daseins erst mit *e* löst. Besser wir entbehren dann der begleitenden Terz, um das Ohr nicht zu lange in der Ungewissheit zu lassen, ob, wenn für *dis* etwa *es* aufgefasst werden würde, vielleicht ein peinliches Schwanken zwischen Dur und Moll vorgehe:

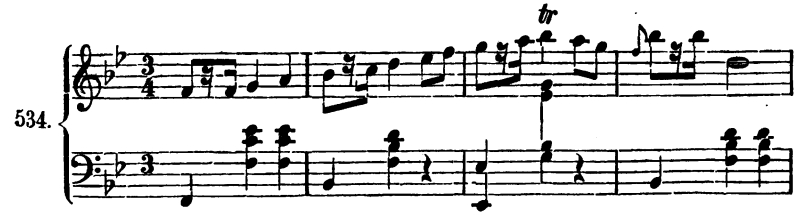
533.



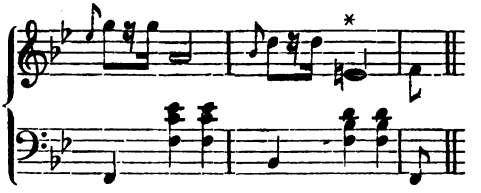
Schlimm, wiewohl gar nicht mehr selten, erscheint im letzten Takte *gis* gegen *g*.

Interessant ist der Hülfston als Vorhalt in einer allgemein bekannten Mazurca von Chopin (Op. 7) behandelt:

534.




Digitized by Google

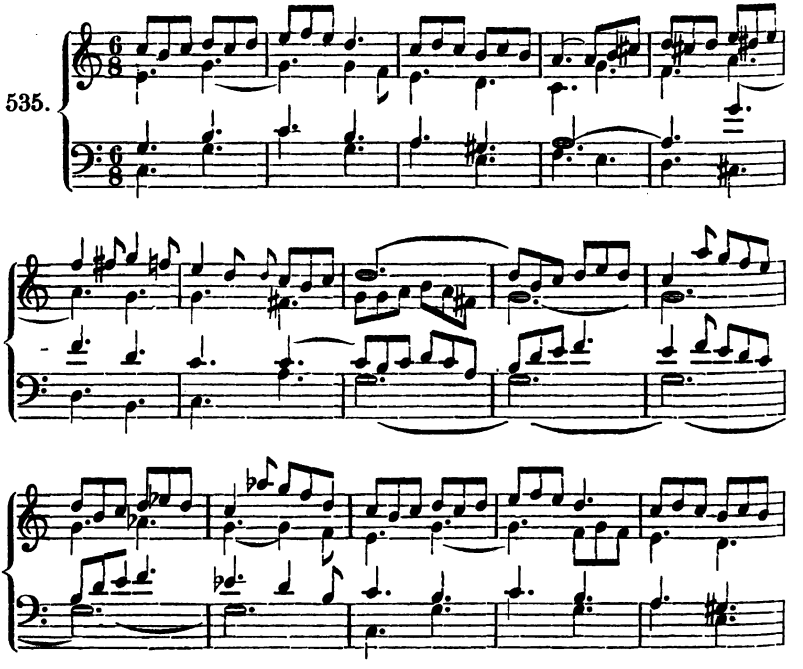


Unmöglich kann die hierdurch hervorgerufene Harmonie *f b d e* als Accord im Sinne des Terzenbaues angesehen werden. Denn *e* ist lediglich ein vorhaltender Hülfston, der für *f* steht.

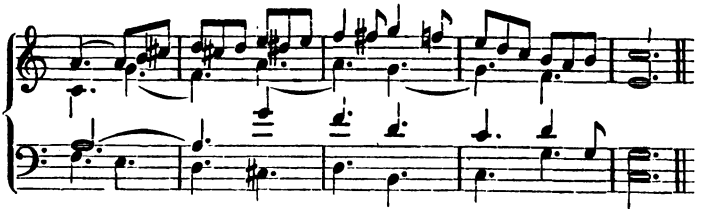
### Zur Uebung an gegebener Melodie mit Hülfstönen.

Es kommt bei dem Ueberblick über die Melodie darauf an, zu entscheiden, welche Töne harmoniefrei sein können und sollen und welche nicht. Soll die Melodie ihre Bestimmung in einem leichten, tändelnden Wesen finden, so darf die Harmonie mit ihrer Wucht sie nicht belasten. Geschieht dies, so ist die Beweglichkeit gehemmt. Die Menge der Harmonie hat daher auch Einfluss auf die mehr oder minder leichte Ausführbarkeit und auf das Tempo; dieses wieder auf jene, wovon bei der Figuration des Weiteren die Rede sein wird.

535.



Digitized by Google



### Folgerungen aus den Durchgängen und Hülfstönen.

Es ist bereits oben gesagt worden, dass der Durchgang sich nicht auf eine Stimme beschränke, sondern in mehreren zugleich erfolgen könne. Hierdurch kehren solche Harmonieen wieder, welche in anderem Sinne, als hier, nämlich als Accord genommen, eine ganz andere Führung annahmen.

Es sind besonders drei Fälle anzuführen:

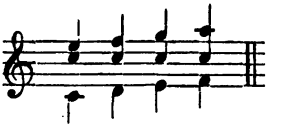
1. Entweder treten solche Durchgangs-Accorde nicht selbstständig ein, sondern stehen zwischen zwei rechtmässigen Accorden, oder

2. sie hangen von einem Accorde ab, zu dem sie stehen und in welchen sie zurückkehren, endlich

3. sie treten selbstständig ein, ohne Abhängigkeit von einer anderen Harmonie.

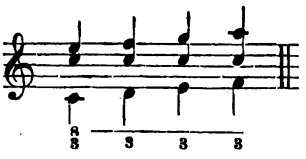
Wir gehen diese Fälle jetzt genauer durch.

#### 1. Unselbstständige Accorde.

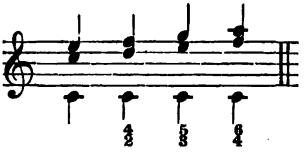
536. 

Im zweiten Accord ist *f* durchgehend; indem der Bass zugleich mitläuft, entsteht ein Durchgangs-Accord. Wollten wir ihn Septimen-Accord nennen? Nein, denn er löst sich nicht wie ein solcher auf. Wie aber wollten wir die Regeln der Harmonielehre mit diesen nur vorübereilenden Gestaltungen vereinigen anders, als dass wir sagen, dass solche Harmonieen mehr eine Folgerung aus dem Stimmenwesen, denn Folgerungen aus dem Accordwesen sind? Indem die Generalbasslehrer die Harmonie als den Kern bezifferten, so kamen sie hierbei mit ihrer Kunst in Verlegenheiten und es konnte undeutlich werden, wenn die wenigen Ziffern für alle Combinationen ausreichen sollten. Dies hat seiner Zeit schon C. P. E. Bach ausgesprochen. Sie halfen sich jedoch, so gut sie konnten; nur durfte der zweite Accord, obwohl er für einen Septimen-Accord galt, nicht mit 7 beziffert werden, also:

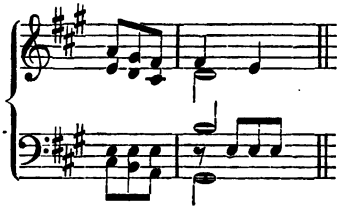
Digitized by Google

537. 

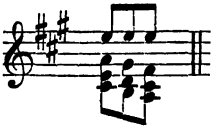
Denn das durchgehende Verhältniss im Basse sollte stets durch einen wagerechten Strich angedeutet werden (S. 89). Wenn aber nun die andern Stimmen durchgehen:

538. 

so ist der Unbeholfenheit des Zifferwesens nicht zu begegnen. Denn $\frac{4}{2}$ ist hier nichts weniger als ein Secunden-Accord, als solcher musste er in einen Sexten-Accord übergehen! Wenn aber so einfache Gestalten schon schwierig sind — wie viel mehr werden es verwickeltere sein! Dies tritt überall bei den Durchgangsaccorden hervor. Nehmen wir z. B. eine den Liedern o. W. von Mendelssohn Heft 1. 4. entlehnte Stelle:

539. 

so ist der zweite Accord doch wohl nicht ein $\frac{4}{3}$ Accord im Sinne des Harmoniewesens; wie könnte sonst auf ihn ein $\frac{6}{5}$- und hinter diesem ein $\frac{7}{6}$-Accord folgen? Sondern es sind nichts anderes, als Durchgangs-Accorde zur liegenbleibenden Dominante! Sie hätten eben auch so erscheinen können:

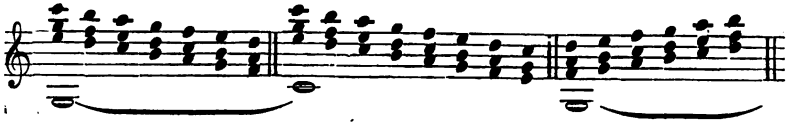
540. 

Hiermit kommen wir noch einmal auf die bei Gelegenheit des Orgelpunctes erwähnte Auffassung desselben zurück, nach welcher die sämmtlichen Dreiklänge als Sexten-Accorde auf den Grundpfeilern der D. und der T. sich aufbauen, technisch gesagt: durchgehen. Denn an-

Digitized by Google

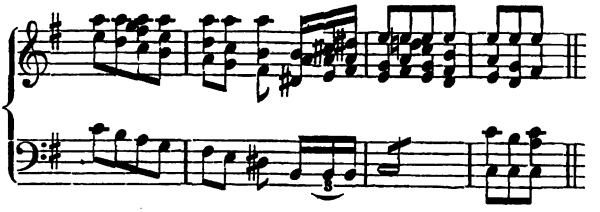
halten mit ihnen oder sie fixiren, ist unmöglich; sie müssen eben fortgehen:

541.



Hierauf gründet sich folgende, bei Mendelssohn 5, 3. vorkommende, Wendung:

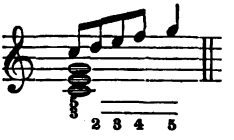
542.



worin die Sexten-Accorde sogar gegen noch andere Verhältnisse, als gegen T. und D., durchgehen. Anfang und Ziel müssen dabei in das Auge gefasst werden.

Auch hier würde die Bezifferung umständlich sein. Ueberhaupt wäre es ein sehr mühsames Geschäft, die einzelnen melodischen Durchgänge, insbesondere die chromatischen, durch sie zu bezeichnen. Die einfachste Gestalt würde dies sofort zeigen:

543.



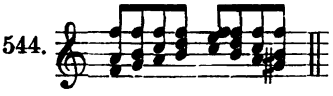

da man sich auf 9, 10, 11, 12 nicht einlässt. So ist denn hier die vernünftige Grenze des Generalbasses gefunden. Sein Ziel, seine Bestimmung ist die Harmonie als solche, mithin wird eben durch die Ziffern nur der Kern d. i. die Harmonie selbst bezeichnet. Indem die Musik in der letzten Zeit sich in das freiere, luftige Gebiet des Melodiewesens erhoben hat, so musste die Generalbassschrift, als unzureichend, immer mehr ihre Bedeutung verlieren. Wir haben ihr Aufmerksamkeit gewidmet der historischen Wichtigkeit wegen und weil die Accorde noch jetzt darnach heissen, auch in den Werken nach derselben begleitet werden muss und endlich, um sie etwa als eine Abkürzungsschrift für rasche Entwürfe zu benutzen.

Es liegt nun im Wesen der Durchgangs-Accorde, dass Stimmen gleichsam gegen einen liegenbleibenden Ton andringen.

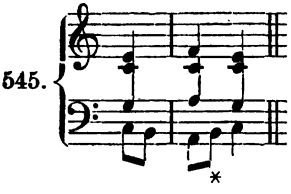


Digitized by Google

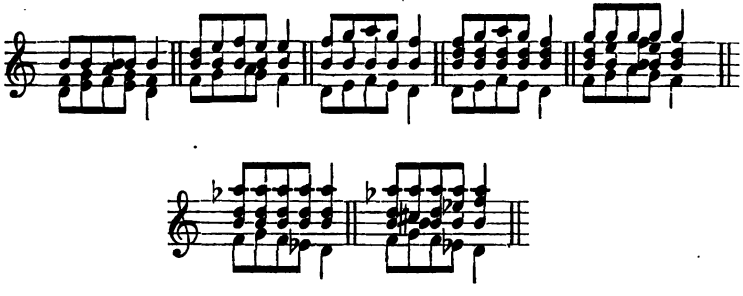
Sobald aber jene andringenden Stimmen dem Haltetone nahe kommen, so müssen sie, gleich als wenn sie sich an ihm stiessen, sich wieder von ihm entfernen:

544. 

Dies ist hier auf dem fünften Achtel der Fall, wo die Stimmen umkehren. Aus dem Haltetone entwickelt sich zuletzt die Septime; ob sie schon auf dem zweiten Achtel Septime ist, kann dahingestellt bleiben. Es können zwar zu jedem Tone Stimmen andringen; es wird indessen vornehmlich zu T. und D. der Fall werden, welche am meisten gegen sich aushalten, sogar in langsamer choralartiger Bewegung:

545. 

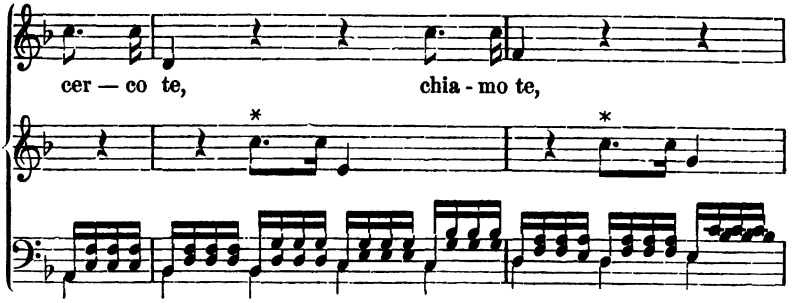
seltner gegen die grosse Terz des Dominanten-Accordes, insofern diese der empfindlichste Ton in der Harmonie (*ton sensible*) ist.

546. 

wobei wir eben gegen die Terz immer mehr gewagt haben und weiter wagen könnten. Nur ging es nicht an, dass wir in die None *as* mit dem Basse hineingingen; sondern das an sie anstossende *g* musste augenblicklich wieder umkehren. Gestaltungen solcher Art sind Folgerungen, welche sich aus den einfachsten Accorden von selbst ergeben. Wie alt die Weise ist, zu Haltetönen ganze Accordreihen durchgehen zu lassen, möge aus einer merkwürdigen, einer Arie von Stradella entlehnten, Stelle (*Sion* Heft 3. 51.) erhellen:

Digitized by Google

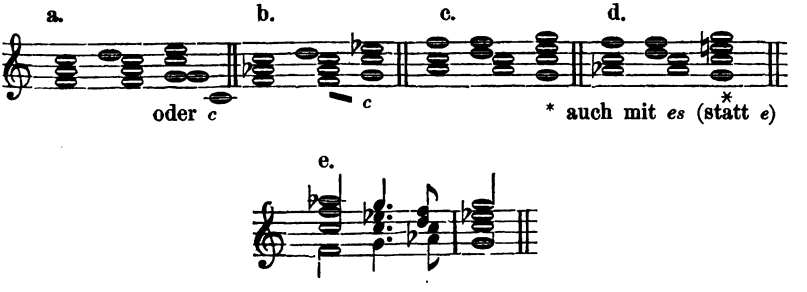
547.




Offenbar liegt der ganzen Bewegung in der Harmonie das gehaltene *c* im Hintergrunde.

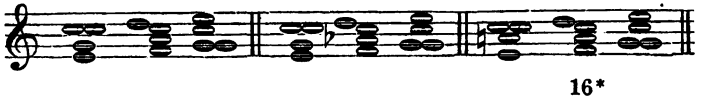
Es würde zu umständlich werden, alle und jede Durchgangsharmonie aufzusuchen und mitzutheilen, da, wie angeführt worden, ein jeder Accord durchgehend sein kann. Nur von einem der wichtigsten muss weitläufiger gesprochen werden, nämlich dem Quintsexten-Accord der Unterdominante. In dieser Beziehung ist schon S. 191 erwähnt worden, dass dem Schlusse auf der S. überhaupt das *d* in der Oberstimme hinzugefügt werden kann. Offenbar ist dies dann ein durchgehender Ton und *f a c d* ein Durchgangs-Accord. Diese Art zu schliessen, muss früh üblich gewesen sein. Doch mochte eine solche Bewegung des Accordes auch bald genug in die Harmonieenfolge, abgesehen von dem Schlusse, aufgenommen worden sein, wie sie denn auch auf andere Umkehrungen ausgedehnt wird.

548.




Verliert somit dieser Accord seine ursprüngliche Bedeutung, die er am Schlusse hat, so ist er auch nicht mehr an die Unterdominante gebunden:

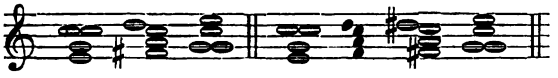
549.



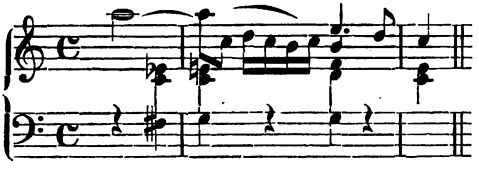


Digitized by Google

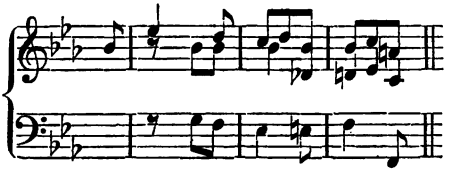
Nehmen wir dem neueren Geschmacke zu Liebe für *f*: *fis* und für *d*: *dis*:

550. 

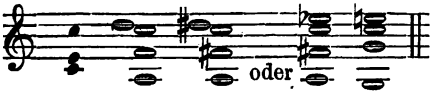
so ist zuletzt der Tonung nach ein verminderter Septimen-Accord entstanden, welcher sich (seinem Ursprunge entsprechend) zum Schlusse eingebürgert hat und von Mozart häufiger angewendet worden ist:

551. 

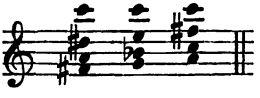
Z. B. in der „Zauberflöte“:

552. 

Man schreibt dann wohl auch *des* für *cis* und so ist der verminderte Septimen-Accord zu einer Durchgangsharmonie geworden und die S. 164 erklärte Auflösung nach vier Tonarten noch auf eine andere Art aufgefasst worden. Von den anderen Umkehrungen des durchgehenden verminderten Septimen-Accordes wird jetzt häufige Anwendung gemacht, und ist der darauf folgende Quartsexten-Accord von weicher, sanfter Stimmung und nicht zu vermeiden:

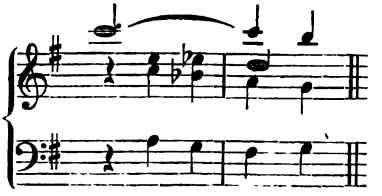
553. 


Wollen wir jedoch diesen Sinn des Accordes wieder fallen lassen, so kann er noch andere Richtungen nehmen,

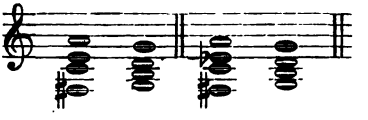
554. 

Hier sowohl, wie auch in einer, dem „Stabat mater“ von Rungenhagen S. 10 entlehnten, Stelle:

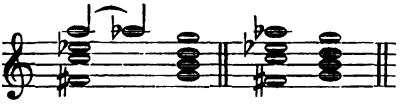
Digitized by Google

555. 

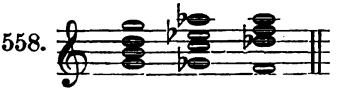
sind es wiederum Sexten-Accorde und zwar ganz fernliegende, welche durchgehen. Offenbar läge *g h e* der Tonart *G*-dur näher, dafür lässt sich aber das picantere *g b es* vernehmen. Wie kommt dies aber zu *c*? So können selbst die einfachsten Verhältnisse, der Wechsel zwischen Dominante und Tonica zu seltsamen Formen veranlassen:

556. 

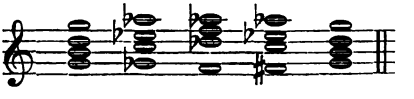
Es kann nämlich für *a* durchgehend *as*

557. 

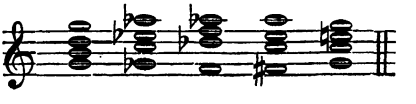
oder für *fis* leiterfremd *f* gesetzt werden, wovon S. 253 mehr. Nehmen wir für *fis* enharmonisch *ges*, so entsteht der Tonung nach ein Secunden-Accord, der nach *Des* verlangt

558. 

Eben derselbe Accord kann, falls nach *C*-dur zurückgegangen werden soll, hierzu Veranlassung sein, es braucht nur *ges* wieder in *fis* umgenannt zu werden.

559. 

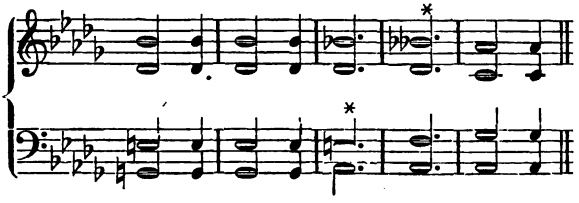
Offenbar ist *as*, das für *a* steht, alsdann durchgehende Quinte im verminderten Septimen-Accord, worüber sogleich mehr zu sagen ist. Dieser wiederum, als Durchgangs-Accord genommen, lässt die eben erwähnte Auflösung in einen Quartsexten-Accord zu:

560. 

Digitized by Google

Zum Beweis endlich, wie einige Intervalle ein dunkleres oder helleres Colorit annehmen, je nachdem sie sich zu einer Erniedrigung hinab- oder zu einer Erhöhung hinaufstimmen, mag folgende, einer Sonate Beethoven's Op. 10. 2. entnommene, Stelle dienen

561.

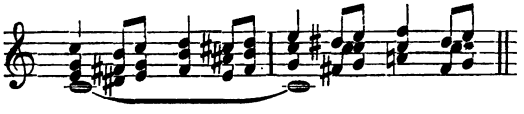


wo das Doppelbe nicht *a* heissen könnte!

### 2. Hülfs-Accorde.

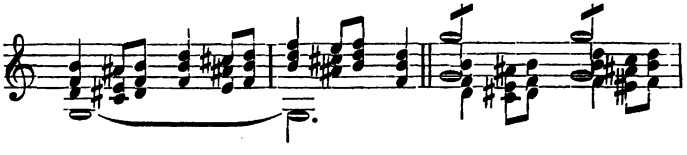
Durch die Anwendung der Hülfstöne gleichzeitig in mehreren Stimmen gestalten sich Accorde, welche, sich anlehnend an rechtmässige Accorde, ebenso wie die Durchgangsharmonieen gegen liegenbleibende Stimmen oder Haltetöne aufzutreten pflegen und zwar wieder entweder gegen die Tonica:

562.



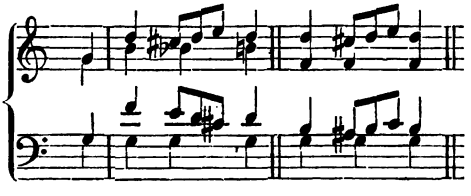
oder gegen die Dominante:

563.



Accorde dieser Art sind in neuester Zeit häufiger angewendet worden, namentlich liebt sie Weber, doch sind sie schon auch bei Seb. Bach im Gebrauch. Es entstehen dadurch eigenthümliche Bewegungen in der Stimmenführung, so z. B. im Dominanten-Accord:

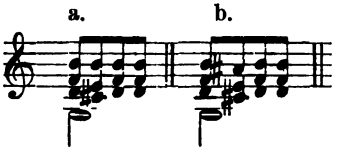
564.



Digitized by Google

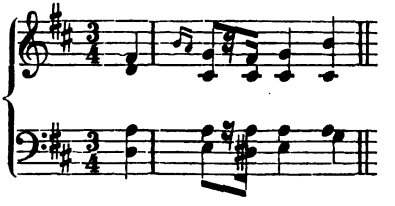
welche auch in die Unterstimme treten können. Wir sehen hier sogar zur Septime Hülfstöne. Versuchen wir sie zur Terz,

565.




so werden sie herber. In solcher Weise bedient sich Schumann einmal in seinen Kinderscenen (No. 2.) derselben:

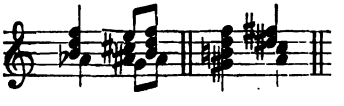
566.



Doch hätte hier die Terz *cis*, an dem Hülfsaccorde theilnehmend, *his* heissen können und es scheint in der That von besserer Wirkung, wenn sie, wie in 565 bei *b*, sich an der allgemeinen Bewegung der Stimmen mitbetheiligt.

Nehmen endlich alle Stimmen theil oder mit anderen Worten, bleibt keine von allen liegen, so führt dies auf die bereits oben anders gedeutete Bewegung aus einem verminderten Septimen-Accord in den andern:

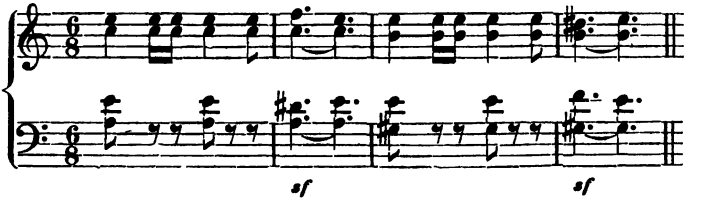
567.



Im ersteren Falle ist der zweite ein Hülfs-, im anderen der eine ein Durchgangs-Accord; beides ist nicht selten.

Oft entstehen, wenn mehrere Hülfstöne zu gleicher Zeit als Vorhalte angewendet werden, eigenthümliche Accordbildungen, deren sich der Romanticismus mit Vorliebe bedient hat:

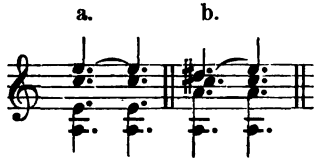
568.




Digitized by Google

Dies ist ursprünglich gewesen:

569.



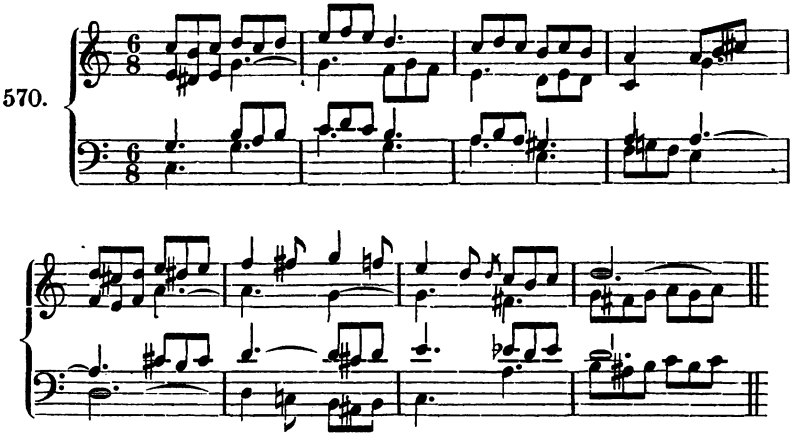

Mit der Bewegung nun nach *dis* (bei *b*) hängt die, gleichzeitig ihren Platz verlassende, Wendung nach *f* zusammen.

Enharmonisch ist dieser Accord *a c dis f* gleich einem Hauptseptimen-Accord *a c es f* und könnte mithin wie dieser geführt werden.

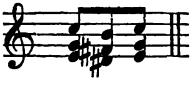
### Zur Uebung an gegebener Melodie mit Hülfs-Accorden.

Die unter dem Einflusse der Hülfstöne bearbeitete Melodie 535 würde mit Hülfs-Accorden allerdings mehr beschwert werden, jedoch immer noch nicht so, als wenn zu jedem einzelnen Tone der Melodie-Accorde gefügt worden wären.

570.



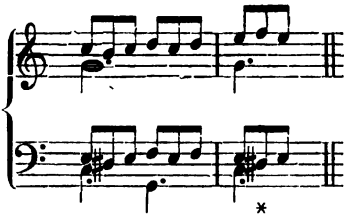
Es hätte im ersten Takt auch so:



im zweiten jedoch nicht so heissen können:

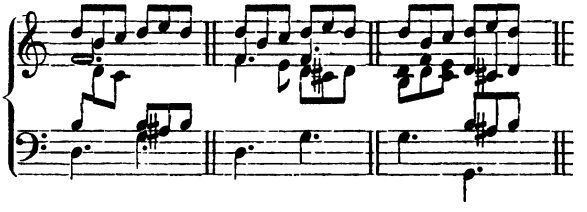
Digitized by Google

571.



indem *dis-f* ein zu enges Verhältniss gebildet haben würde (worüber weiterhin mehr). Dagegen hätte im neunten Takt es:

572.

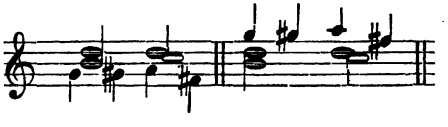


heissen können. Grundton und Quinte sind es auch hier, welche mehr gegen sich aushalten können.

### 3. Selbstständige Harmonieen.

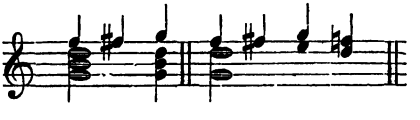
Ausschliesslich ist es die Quinte, durch welche, wenn sie aufwärts oder abwärts durchgeht, neue Harmonieen entstehen. Denn weder der Grundton hat, wenn er durchgeht, neue Accorde zur Folge:

573.



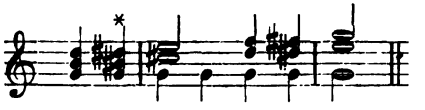
indem *gis h d* als verminderter Dreiklang angesehen werden könnte, der dann wiederum neu geführt ist; noch die Septime, welche gleichfalls durchgehen kann:

574.



Was die Terz anlangt, so pflegt sie nur in Gemeinschaft mit der Quinte durchzugehen:

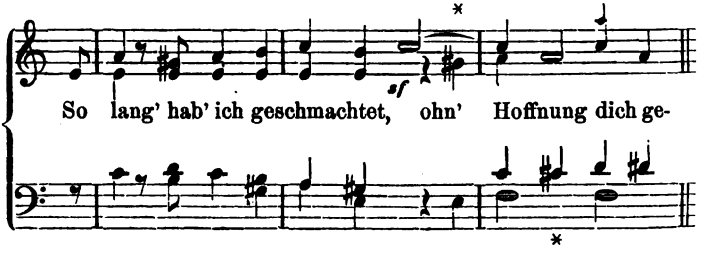
Digitized by Google

575. 

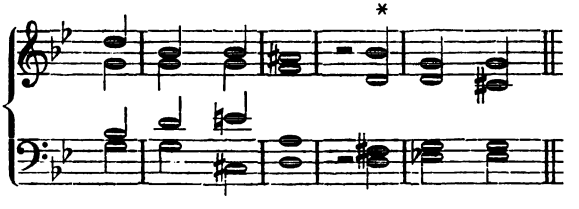
in welchem Falle wohl auch *g c es* geschrieben wird. Es wird mithin von der Quinte ausführlicher die Rede sein müssen.

### 1. Aufwärts durchgehend

bildet die Quinte den übermässigen Dreiklang *g h dis* mit seinen Umkehrungen: *h dis g* als Sexten-, *dis g h* als Quartsexten-Accord. Zwar wird das leitereigne *d* dem *dis*, gleichsam vorbereitend, in den meisten Fällen vorangehen. Da jedoch *g h dis* frei eintreten kann, so ist es ein selbstständiger Accord. Es muss aber schon eine gegründete Veranlassung vorhanden sein, sich dieses Accordes zu bedienen. So lässt Mozart den Grafen (im „Figaro") in ihm schmachten:

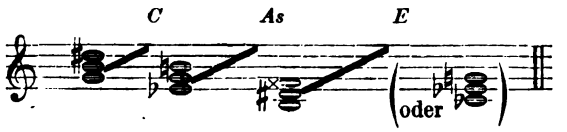
576. 


Graun hat sich desselben selbst in einem Choral (etwas auffallend) bedient („Tod Jesu"):

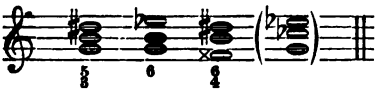
577. 

Noch mehr haben neuere Componisten ihn angewendet, fast zu viel R. Schumann, der den pestkranken Jüngling in „Paradies und Peri" mit ihm einführt. Da er, wie jede aus gleichen Intervallen (grossen Terzen hier) bestehende Harmonie, nicht ausschliesslich einer Tonart, sondern (ähnlich wie der verminderte Septimen-Accord) ebenso vielen Tonarten angehört, als er Töne hat, so kann er vermöge enharmonischen Wechsels entweder nach *C*, oder nach *As* oder *E* geführt werden,

Digitized by Google

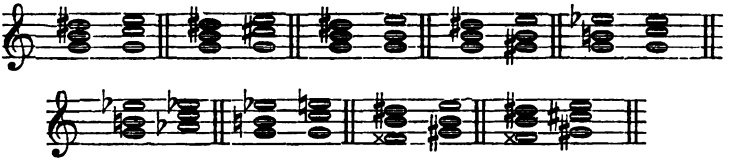
578. 


oder auf einerlei Tonung gebracht:

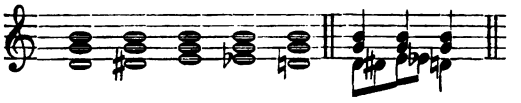


Dieses unbestimmte, zweideutige Wesen thut diesem Accorde jedoch wieder Eintrag.

Zudem aber sind nun die hier mitgetheilten Führungen keinesweges unbedingt nothwendig, sondern es kann, wenn *dis* nach *e* gehen muss u. s. w. dieses *e* Terz oder Octav (nicht Quinte, es sei denn im $\frac{6}{4}$ Acc.) eines folgenden Dreiklanges werden, so dass sich auch *E*-moll oder -dur anknüpft. Hiernach ergiebt sich eine Menge anderer Führungen, die es recht deutlich machen, dass die Quinte nur Durchgangston ist. Denn welche Dreiklänge immerhin auf *g h d* folgen können: sie dürfen es auch auf *g h dis*, falls nur ein vernunftgemässer Anschluss an dasselbe aufrecht erhalten wird:

579. 

Wie sich nun in diesen Fällen die Quinte in ihrer durchgehenden Eigenschaft gleichsam hinaufgeschraubt hat, so kann sie sich ebenso auch wieder hinabstimmen:

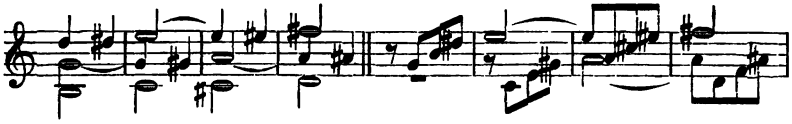
580. 

Hier wird es denn recht klar, dass das nunmehr auftretende *es g h* für keinen übermässigen Dreiklang gelten kann. Denn als solcher müsste *h* nach *c* gehen; auch kein kleiner Dreiklang mit durchgehendem Grundtone; sondern lediglich eine freie Bewegung des Basses gegen Grundton und Terz, welche übrigens sehr wohl auch die Schreibweise mit *dis* zulässt.

Die stete Wiederholung der durchgehenden Quinte kann übrigens zu reizvollen Sequenzen veranlassen:

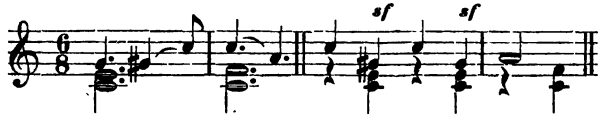
Digitized by Google

581.



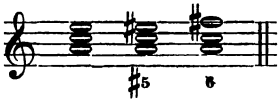
In bewegten Sätzen kann die durchgehende Quinte dann auch wohl in den Grundton zurückschlagen:

582.




Es frägt sich nun, ob in dem kleinen Dreiklange die Quinte gleichfalls übermässig werden kann? Hierzu würde der dritte Takt in 581 führen, falls wir *c* statt *cis* setzen. Aber ein übermässiger Moll-Dreiklang würde kaum selbstständig denkbar sein, sondern zwischen zwei rechtmässigen Accorden stehen müssen:

583.




Eine weitere Folgerung aus der durchgehenden Quinte sind die Vierklänge mit der aufwärts durchgehenden Quinte, nur ist sofort zu merken, dass dieselbe, noch über die Septime reizvoll, gern in die Oberstimme tritt, um die nahe Begegnung mit ihr zu vermeiden:

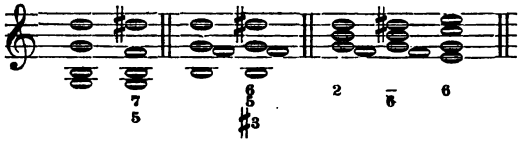
$$\overset{f}{\underset{dis}{}} \geq e$$

Es wird mithin nicht:

584.

sondern:

585.

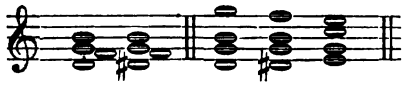



heissen müssen. Wie sich von selbst versteht, so ist in allen diesen Fällen im folgenden Dreiklange die Terz zu verdoppeln. Der Terz-

Digitized by Google

quarten-Accord möchte in der weiten Lage, wenn die Septime und Quinte sich nicht so nahe begegnen (bei b),

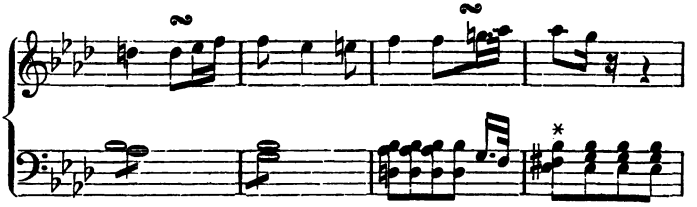
586. a. b.



eher anwendbar sein, als in der engen (bei a).

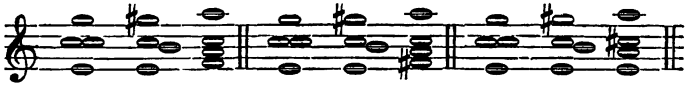
Doch giebt es auch Fälle, in denen die Septime über der Quinte liegt z. B. Beethoven, Op. 10. 1.:

587.



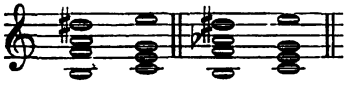
Verfolgen wir die Consequenzen der durchgehenden Quinte noch weiter, so ist sie auch auf alle leitereigenen Septimen-Accorde wohl anzuwenden:

588.



Endlich würden wir dann auf die Frage kommen, ob auch in den Fünfklängen die Quinte durchgehen könne? Jedenfalls müsste sie auch hier über die None treten, gleich wie bei dem Vierklang über die Septime:

589.



### 2. Abwärts durchgehend

lässt die Quinte Accorde erwachsen, welche nicht minder selbstständig sind. Auch sie sind nicht in allen, nur in gewissen Lagen wohlgestaltet. So ist schon gleich der Stamm-Accord *g h des* minder im Gebrauch, eher der Sexten- und Quartsexten-Accord.

Es gehören aber zu dem Gefolge dieser Accorde alle diejenigen, in denen das eigenthümliche Intervall *des h* enthalten ist, nach welchem sie

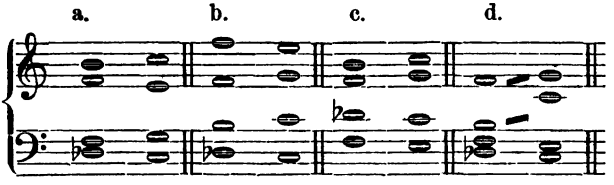
### übermässige Sexten-Accorde

heissen. Diese Accorde treten in drei verschiedene Abstufungen, mehr oder minder vollständig, auf.

Digitized by Google

1. Als Dreiklang ist der übermässige Sexten-Accord in Beziehung zu bringen mit dem verminderten Dreiklang *h d f*, worin nun *f* verdoppelt, einmal hinauf, einmal hinabgeführt wird. *F* kann in allen Stimmen liegen:

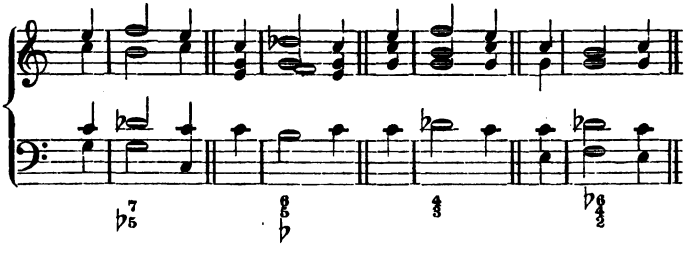
590.




Quintenfolgen der Art, wie bei *d*, unter dem Namen gemischte uns schon bekannt geworden, (S. 63) haben, wenn sie in den Mittelstimmen liegen, weniger Auffallendes, als, wenn die Oberstimme, wie bei *d*, sich mitbetheiligt. Es ist also der zu *C*-dur gehörige oder, was dasselbe ist, der dahin führende übermässige Sexten-Accord auf der kleinen Obersecunde der Tonica aufzubauen.

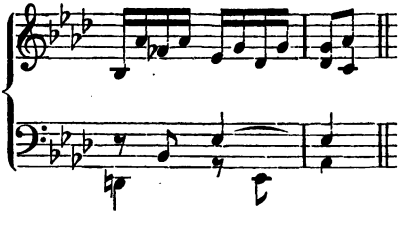
2. Als Vierklang nimmt der übermässige Sexten-Accord das *g*, den Grundton des Dominanten-Accordes, wieder in sich auf. Dieser tritt jedoch nicht so leicht in den Bass, als in die übrigen Stimmen:

591.



Am meisten beliebt ist er als Terzquarten-, weniger als Quintsexten-Accord. Doch findet sich selbst ein Quintsexten-Accord bei Seb. Bach bereits vor, unter andern im *F*-moll Präludium des wohltemperirten Claviers I. 12.

592.



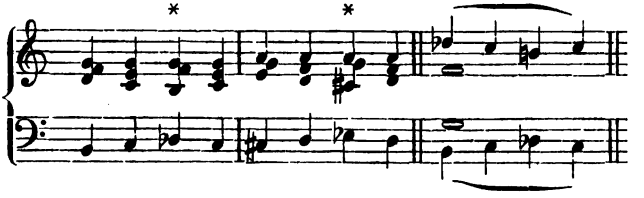
wodurch die namentlich von Dehn vertretene Meinung widerlegt wird, dass die abwärts durchgehende Quinte erst der Mozart'schen Zeit an-

Digitized by Google

gehöre. Der übermässige Sexten-Accord ist auch von Bach's Zeitgenossen (z. B. bei Durante in der Arie *„pellis nostra"* der Lamentationes Jeremiae), wie auch anderer Orten chromatische Durchgänge, angewendet worden. Wie wir S. 250 gesehen, hat denselben Graun selbst in einem Chorale, worauf wir weiterhin zurückkommen werden, freilich sehr modern, gebraucht.

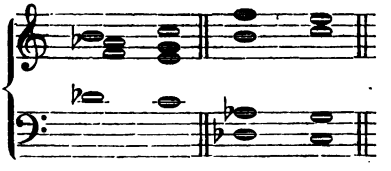
Auch diese Accorde erwachsen manchmal aus dem Spiele, aus zufälligem Begegnen der Stimmen:

593.



3. Als Fünfklang nimmt er endlich *as*, die ursprüngliche None des Dominanten-Accordes, wieder auf und opfert dafür *g* den Grundton, der schon bei dem Vierklange des übermässigen Sexten-Accordes seltner im Basse erscheint, hier aber mit *as* offenbar in Zwiespalt gerathen würde:

594.



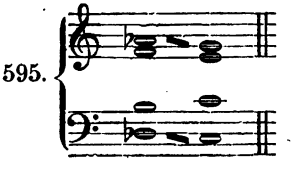
Die mit der Auflösung erwachsenden Quinten:

*des - as*

*c - g*

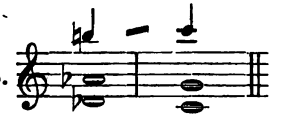
entstehen die eine aus der Dominante, die andere aus der Tonica, so dass, bei Licht besehen, im Grunde weiter nichts vorgeht, als die Beziehung der nächsten Accordverhältnisse zu einander. Sie sind unter dem bezeichnenden Namen: Mozart'sche Quinten bekannt und können in allen Stimmen, nur nicht in den Aussenstimmen, ohne Vorwurf geschrieben werden. Es wäre also diese Zusammenstellung unzulässig:

595.



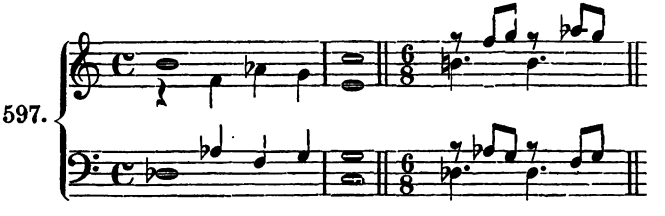
Digitized by Google

Beethoven bedient sich dieser Quinten in einer Violinsonate Op. 5. in eigenthümlicher Weise, indem die Violine dieselben hat. Es wird aber hiermit das Grundgesetz des Quintenparallelismus durchaus nicht erschüttert, denn immer giebt der allen diesen Accorden zugehörende Leitton:

596. 

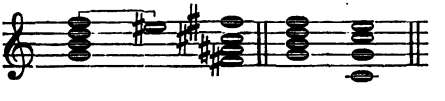
Aufklärung über die nahe Beziehung beider Harmonieen zu einander. Das mit dem Parallelismus verbundene Bedenken sollte nämlich von der näheren oder weiteren Verwandtschaft der Accorde abhängig sein. Ist diese vorhanden, so schwindet auch der Vorwurf, mag man zur Beschönigung desselben den Namen Mozart's vorgeschoben oder (was nicht verbürgt ist) dieser die Quinten zuerst angewendet haben.

Uebrigens wird, um jene Quinten zu vermeiden, was auch noch durch deren Umkehrung erreicht wird (wovon sogleich mehr), auch aus der dritten Abstufung des übermässigen Sexten-Accordes in die zweite — vornehmlich in den Mittelstimmen — übergegangen:

597. 

### Enharmonische Mehrdeutigkeit des übermässigen Sexten-Accordes.

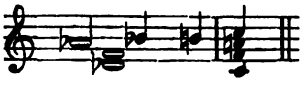
Der übermässige Sexten-Accord kann mit dem Hauptseptimen-Accord, mit dem seine Tonung gleich ist, enharmonisch genommen werden. Auf diese Weise kann, da *g h d f* gleich *g h d eis* ist, er ebensowohl nach *C*-dur wie nach *Fis*-dur gehen. Dieser Umstand macht es möglich, dass mit dem Allerentferntesten, nämlich der Tonart der übermässigen Quarte, ein Spiel getrieben werden kann:

598. 

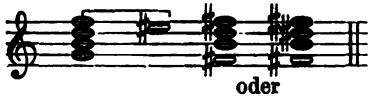
Hiermit ergänzt sich die Reihe der Möglichkeiten, für die Auflösung des Septimen-Accordes, wovon S. 162 die Rede war. Zu ihnen gesellt sich

Digitized by Google

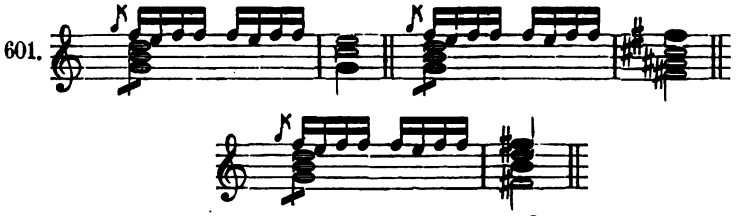
noch folgende. Wir können uns den übermässigen Sexten-Accord als Folgerung aus einem gewöhnlichen Sexten-Accord vorstellen, wie überhaupt das durchgehende Verhältniss aus folgender Anschauung recht einleuchtet:

599. 

Hiermit erreichen wir dann einen sehr wohlklingenden Quartsexten-Accord und zwar bald durch *h*, bald durch *ces* geschrieben. Dies auf *g h d* angewendet, lässt *g h d eis* nach *H*-Dur oder Moll gelangen, mithin wieder eine neue Führung des dafür enharmonisch umzudeutenden *g h d f*:

600. 
oder

Alle drei Fälle lassen sich mit wenigen Noten so veranschaulichen:

601. 
oder *dis.*

Denken wir nach solchen Resultaten freilich an die erste Auflösung des Septimen-Accordes zurück, so müssen wir über diesen Reichthum erstaunen! Dennoch bleibt jene erste rechtmässige Führung an der Spitze aller Auflösungen. Dies tritt in der Cadenz am bestimmtesten heraus, wo endlich die Tonica verlangt wird. Es wäre engherzig, wenn ein so wichtiger Accord, wie der Dominanten-Accord ist, nur die eine einzige Führung zugelassen hätte. Auch er steht unter dem nämlichen Einflusse der sich frei entwickelnden Stimmen, wie jede andere Harmonie. Die Stimmen treiben in dem Terzenbau hin und her, wäre dies nicht, so bliebe die Musik auf die in sich selbst einförmigen und armen Terzenräume angewiesen.

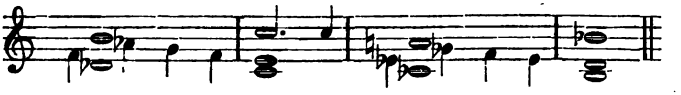
### Die Durchgangs-Accorde als Modulationsmittel.

Durchgangs-Accorde können Hülfsmittel für die Modulation werden. Vornehmlich eignen sich die übermässigen Sexten-Accorde hierzu und sind in picanter Weise zu benutzen:



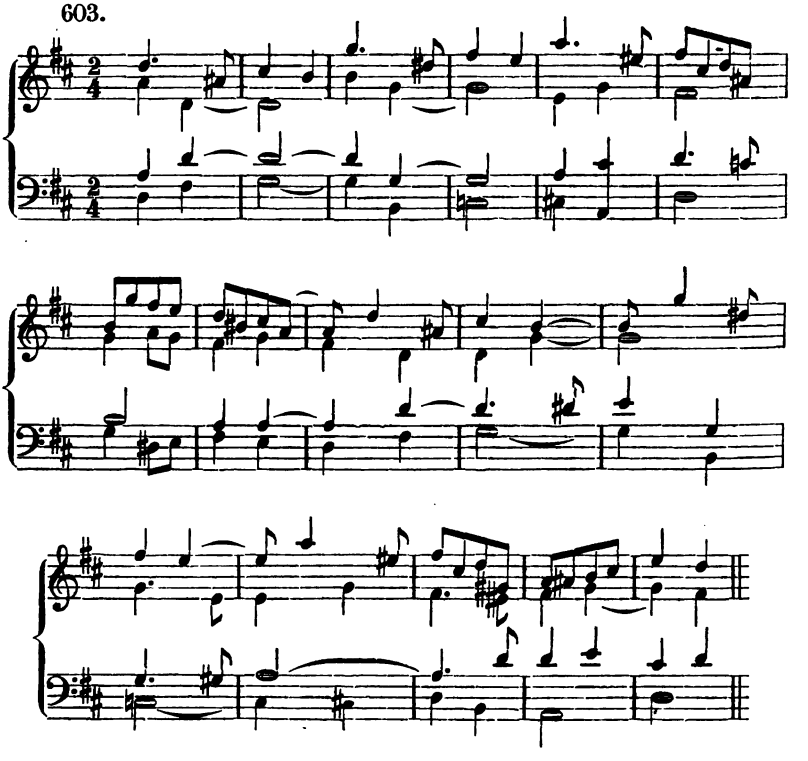
Digitized by Google

602.



**Zur Uebung an gegebener Melodie mit Durchgangs-Accorden.**

603.

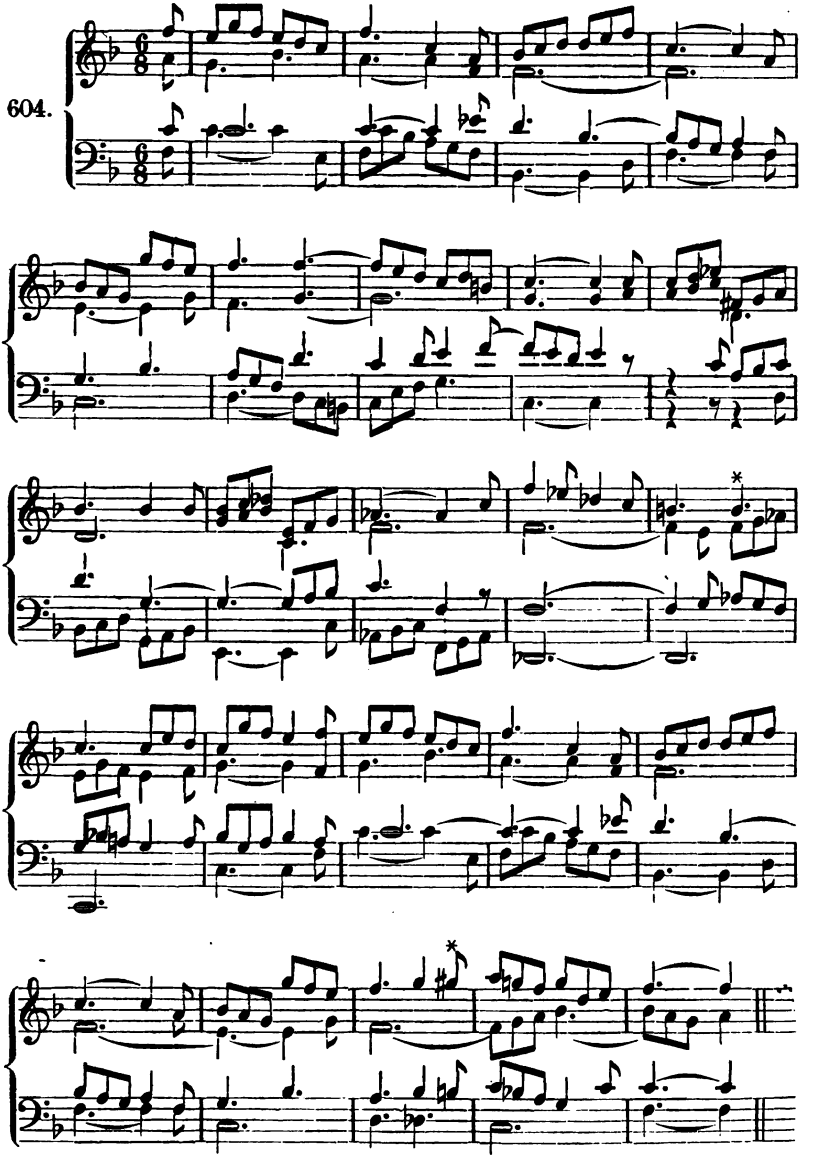


Wenn wir Alt und Tenor zunächst in Unterordnung sehen, so geschieht dies der sich freier bewegenden Aussenstimmen wegen: *aīs* geht nicht sofort nach *h*, sondern vorerst in den freien Vorhalt *cis*; nun konnte also der Tenor das *c*, das wir ihm gern gegeben hätten, nicht erhalten.

Digitized by Google

Mit dem übermässigen Sexten-Accord.

604.



Umkehrung des übermässigen Sexten-Accordes.

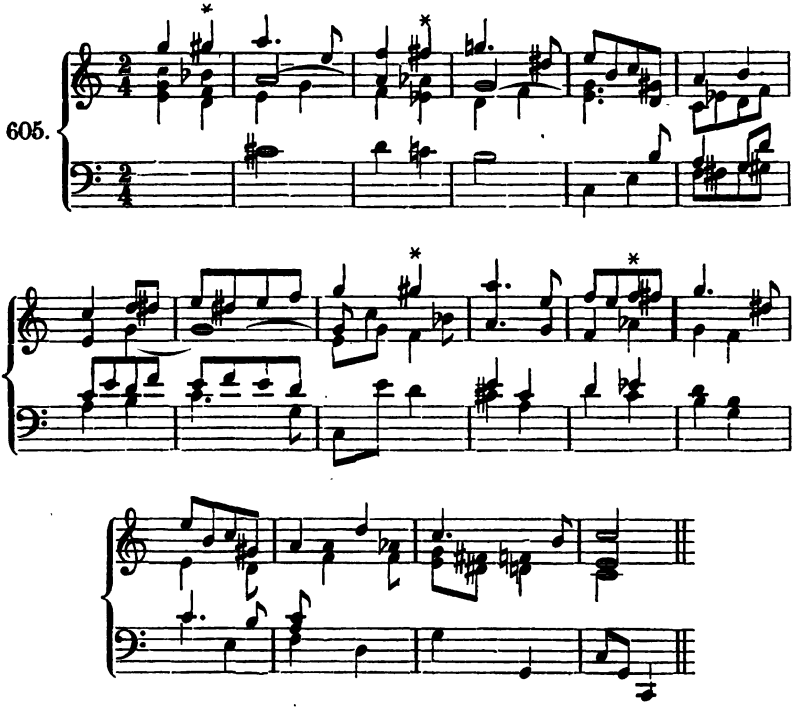
Jene mit dem übermässigen Sexten-Accorde verbundenen (Mozart'schen) Quinten, können, wie alle Quinten dadurch umgangen werden,



Digitized by Google

dass man sie umkehrt d. h. sie in Quarten verwandelt. (Vergl. S. 185). Es treten mithin jene Harmonieen auch als Umkehrungs-Accorde auf:

605.



Es ist also die im ersten Takt enthaltene Umkehrung der Terzquarten Accord des übermässigen Sexten-Accordes. Andere, als diese, Umkehrungen mögen nicht praktisch sein, da das *b* nicht füglich über *gis* treten kann.

Digitized by Google

## Zweiter Abschnitt.

# Die Begleitungslehre.

Wenn der erste Abschnitt dieses Theiles dazu dienen musste, die Elemente nach einander kennen zu lernen, so ist es Aufgabe des zweiten, sie im Zusammenhange anzuwenden. Hierzu gehört nicht blos die Kenntniss, sondern auch die Beurtheilung derselben, damit sie die Absicht, welche vorliegt, erfüllen. Die Aufgabe des ersten Abschnittes war also: sie einzeln hinzustellen, die des zweiten wird sein: sie in Zusammenhang zu bringen. Denn es sind zwar auch dort Melodieen begleitet worden, indessen doch nur in Rücksicht auf diese oder jene, gerade verlangte, Art und Weise der Harmonie. So war ein Abschnitt, worin nur Stamm-Accorde; ein anderer, worin Umkehrungs-Accorde; ein dritter, worin Modulationen, dann Vorhalte, Durchgänge u. s. f. angewendet werden sollten — mithin waren dies rein methodische Uebungen, an beliebigen, hierzu eingerichteten Melodieen.

Wenn nun der Abschnitt, zu welchem wir übergehen: die Begleitungslehre überschrieben ist, so heisst dies nicht mehr: dass nur dieser oder jener Lehrgegenstand zur Anwendung gelangen soll, sondern es heisst: nach freier Wahl, nach dem Sinne und der Bedeutung der Aufgabe geschmackvoll begleiten, so dass das Begleitete den Namen Kunstwerk verdient.

Dies kann nun entweder so geschehen, dass wir die Melodie bereits vorfinden d. h. dass sie gegeben ist. An solch' einem kleinen Kunstwerke haben wir allerdings dann nur bedingten Antheil. Es gehört uns jedoch nur nicht die Melodie, sonst alles Uebrige. Solche Ar-

Digitized by Google

beit möchte zu vergleichen sein mit der Fassung eines Edelsteines, wozu, ihn in das gehörige Licht zu setzen, auch eine Gabe gehört, es ist ein Sichversenken in ein Anderes. Oder wir können, nachdem wir durch die Uebung mehr selbstständig geworden sind, die Melodie selbst schaffen, eine Bethätigung der Harmonie an der Melodie zu gleicher Zeit mit ihr.

In dem ersten Falle sind wir zwar für die Melodie nicht verantwortlich; können sie aber durch die Art und Weise, wie wir sie fassen, sehr heben. Es ist möglich, dass die Harmonie, welche wir unterlegen, mehr Werth habe, als die Melodie selbst. So hat der Abt Vogler ein unbedeutendes Lied v. J. J. Rousseau: „Comme le jour me dure", das einer Vereinfachungsgrille zu Liebe nur aus drei Tönen (Trichordium) bestehen sollte, auf anziehende Weise fünfstimmig bearbeitet und es durch seine harmonische Behandlung nicht blos erträglich gemacht, sondern zu einer gewissen Wirkung erhoben. Hieraus erhellt, wie grosse Aufmerksamkeit auf die Begleitung gelegt werden kann und muss. Die Harmonie ist es aber, wobei der Naturalismus am wenigsten ausrichtet, — sie wird immer mehr Sache des Nachdenkens und tieferer Uebung bleiben.

Es vereinigen sich also die Elemente der Musik zu einem Ganzen, welches diese bestimmte Fassung erhält, welche wir Form nennen. Ohne diese ist kein Werk denkbar, mag es von Anderen oder uns herrühren. Weil nun allem Gestalten mindestens eine Periode zu Grunde liegt und diese unerlässliche Bedingung für die Liedform ist, so haben wir diese hier als elementare Grundform der Musik voranzustellen. (Das Vorspiel ist nur eine untergeordnete Gattung derselben.) Zwar kann auch in der Liedform weiterhin von einer Wendung der Form nach Innen in der Gestalt der Imitation und des Canons u. s. f. die Rede sein, aber damit haben wir es vorerst nicht zu schaffen — sondern lediglich von diesem äusseren Umfange der Form, mithin von ihrer elementarsten Seite.

Der Gang ist mithin:

dass wir vorerst an gegebenen Melodieen:
dem geistlichen und weltlichen Volksliede;
dann an selbstgeschaffenen, in Liedform geordneten, Melodieen
die Begleitungskunst üben.

## Die gegebene Melodie.

Den einfachsten Stoff bietet das geistliche Lied oder der Choral dar; deshalb gelangt er zunächst zur Verwendung. An ihn knüpfen wir dann das weltliche Volkslied, welches von religiöser Stimmung an in jede andere versetzen kann und also Stoff zur Uebung umfassend

Digitized by Google

enthält. Diese Aufgabe ist mehr als eine nur technische und darin der Grund, warum sie erst erfüllt werden kann, nachdem die Kenntniss der Kunstmittel deren freie Wahl und Kritik zulässig macht. Denn da die Begleitung den Ausdruck, der in der jedesmaligen Stimmung liegt, so viel es dem Umfange der Liedform gemäss geschehen kann, erhöhen soll, so ist diese Aufgabe eine weit höhere, geistige, und bis hierher verschoben worden.

Digitized by Google

# Erste Abtheilung.

## Der Choral.

So soll nun vor Allem die Begleitung jener Stimmung, welche sich im Choral, als geistlichem Liede, ausspricht nicht gefährden, sondern heben. Die Frage ist daher: welche Mittel dienen dazu: diesen Zweck zu erreichen? Hierbei kommt es darauf an, ob wir auch die Tiefe des Gemüthes haben werden, ob wir Liebe in dem Maasse in uns tragen, dass wir die Aufgabe in dem geweiheten Sinne des Chorales erfüllen können?

Es hat eine ansehnliche Zahl von Musikern unternommen, Choralbücher zu schreiben. Aber es kann davon heissen: Viele sind berufen, Wenige auserwählet. Jedenfalls kommt es ebensosehr auf die Religiosität an, als auf das musikalische Wissen. Indem die Bewegung der Geister unendlich ist, so sind auch die Choralbücher, obwohl sie alle über einen und denselben Stoff arbeiten, so verschieden! Und gerade der Choral lässt vermöge seiner Einfachheit eine unbegrenzte Bearbeitung zu. Selten ist es der Fall, dass uns die eine oder andere ganz zusagen wird. Und so liegt denn schon in der Verschiedenheit des Sinnes für jeden Musiker die Berechtigung, weiter die Nothwendigkeit, sich selbst im Chorale zu versuchen, wie es denn auch für Viele eine Berufspflicht ist, sofort ohne weitere Vorbereitung, je nach dem Inhalte des Chorales, begleiten zu können.

Diese so umfassende Arbeit kann nun von verschiedenen Gesichtspuncten genommen werden. Jetzt kann es Forderung sein, in höchst einfacher, schlichter Weise den Gemeindegesang zu leiten. Denn der Choral ist zunächst der Gesang der Gemeinde, als welcher, unerschütterlich feststehend, er *cantus firmus* heisst. Dann aber kann es Aufgabe sein, den Choral ohne Rücksicht auf die Gemeinde für Orgel oder für Chor, endlich in dieser oder jener Verbindung mit dem Inhalte einer Kirchenmusik oder eines Oratoriums auszuführen, wie wir ihm namentlich in der höchst durchdachten, potenzirten, Weise bei Sebastian Bach begegnen. So wie er hier erscheint, möchte für jenen

Digitized by Google

ersten Zweck zu viel geschehen sein. Nicht überall ist das in so tiefem Grade Bewegtsein am rechten Flecke.

Wir unterscheiden mithin eine einfachere (aber nicht simple) Art der Begleitung, eine die mehr im Accordwesen vorgeht und eine höhere, die mehr im Stimmenwesen vorgeht. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob in jener schlichteren Weise die erste beste, schaale Auffassung der Harmonie, in der zweiten aber eine möglichst entlegene, gesuchte Auffassung den Zweck erfüllte Die Würde des Chorales soll nirgend beeinträchtigt werden. Wir machen eine solche Unterscheidung vielmehr nur in Erwägung der Mittel, welche gerade zu Gebote stehen. Sobald nämlich die Gemeinde singt, so mag es genügen, wenn sie einfach würdig unterstützt wird. Singt aber ein geschulter Chor, so können sinnigere Weisen in dieser oder jener Stimme lebendiger hervorquellen. In dieser Hinsicht offenbaren sich dem tiefer dringenden Blicke bestimmende Züge in mehr als einer Weise.

Erstens hatten die Choräle ursprünglich die eine oder andere festliche oder kirchliche Bestimmung. Es gab also Advents-, Passions-, Pfingst-, Trinitatis- und noch andere Gesänge. Es ist z. B. das Lied: „Vom Himmel hoch" ein Adventschoral, es ist das Lied: „O Lamm Gottes unschuldig", ein Passionschoral; das Lied: „O heil'ger Geist, Herre Gott" ein Pfingstchoral u. s. f. Da ein jedes Lied für sich seine Weise hatte, so war Lied und Weise innig verschmolzen. Es ist eine Entartung, wenn später von dem ursprünglichen Sinne des Chorales dadurch abgewichen wurde, dass der Weise widersprechende Worte untergelegt worden sind z. B. wenn der Bittgesang: „O Gott du frommer Gott", der eine eigene Weise hat, ganz widersinnig zu dem Lobgesange „Nun danket Alle Gott" gesungen wird, und dergl.

Zweitens. Zu dieser allgemeinen Bedeutung kommt nun noch die Unterscheidung des Sinnes nach den verschiedenen Zeilen des Chorales. Ein Eingehen von dieser Seite kann vorerst zwar nur nach Maassgabe der jetzt zu Gebote stehenden Mittel geschehen und ohne Anwendung der Figuration und Imitation, (wovon im zweiten Theile) Formen, welche allerdings tiefer in den Inhalt einzudringen vermögen, als die blosse Harmonie; gleichwohl hat Seb. Bach in seinen Passions-Cantaten glänzende Beispiele gegeben, wie ein und dasselbe Lied anderen Worten anzupassen sei, lediglich durch die Mittel des Harmonie-Wesens.

Wir theilen demgemäss den Stoff, indem wir den Choral vorerst mehr einfach, dann in den Stimmen entwickelt behandeln. Ein solcher Weg ist zugleich methodisch, indem das Zweite eine Folge aus dem Ersten ist. Ehe dies geschieht, müssen wir einen Blick auf die Choralweisen selbst werfen.

Digitized by Google

## Die Tonart der Choräle und die Kirchentöne.

Denn bei Weitem nicht alle Choräle gehören unseren Tonarten, den modernen Tongeschlechtern Dur und Moll, an. Einer früheren Zeit entsprossen, stehen sie in von diesen verschiedenen Tonarten, welche gemeiniglich die Kirchentonarten heissen.

Ohne einige Kenntniss derselben ist weder eine richtige Aufzeichnung der Melodie, noch eine minder abweichende oder feindselige Behandlung der Harmonie möglich. Da die Melodieen alt sind, so würde ihnen Gewalt angethan werden, wenn ihr Wesen verleugnet und sie ohne Rücksicht durch die Harmonie modernisirt werden würden. Der Choral hat nun einmal diese Stellung in der Kirche, gleich wie alles Geistliche darin, was zu ihr gehört, typisch ist. Auch namentlich in modulatorischer Hinsicht folgen die älteren, in den Kirchentönen stehenden, Choräle anderer Weise, als die neueren. Wenige sogar von den neueren Chorälen sind nach dem modernen Gesetze der Theilschlüsse zu harmonisiren. Da nun einige von jenen alten Schlüssen auch über die Anwendung durch den Choral bis auf den heutigen Tag im Gebrauch geblieben sind, so liegt hierin, ganz abgesehen von dem Choral, ein Grund, sich mit ihnen bekannt zu machen. Doch können wir nur Das mittheilen, was unbedingt zu wissen nothwendig ist. Für den, der sich damit mehr beschäftigen will, als hierher gehört, sind die Werke von Winterfeldt „Gabrieli“ (Schlesinger 1833 in Berlin) und Mortimer: „der Kirchengesang zur Zeit der Reformation“ zu empfehlen. (Reimer 1821 in Berlin).

In alten Zeiten der Musik war nämlich nur die Tonreihe *c d e f g a* dann *b* und *h* (S. 16) vorhanden. Die Tonarten, deren Anfänge von jedem dieser Töne genommen werden konnten, waren demnach nicht in den Maassverhältnissen der Tetrachorde erbaut, aus denen die heutige diatonische Durtonleiter besteht und weil nicht, wie die modernen zwölf Tonarten unter sich zusammenhängend, auch der Modulation in einander nicht fähig, sondern eben nach dieser Seite auf das Bestimmteste begrenzt.

Später als zunächst einige sogenannte chromatische Töne *cis*, *es*, *fis* und *gis* hinzukamen, erweiterte sich der Gesichtskreis wohl, liess jedoch immer noch nicht den Zusammenhang der Tonarten in solcher Ausdehnung zu, wie es mit der Erfindung der gleichschwebenden Temperatur der Fall wurde, wodurch *des* gleich *cis*, *es* gleich *dis* u. s. f. d. h. also der enharmonische Wechsel eingeführt worden ist. Hiernach muss nämlich *b* auch für *aīs* u. s. w. eintreten. Als Septime von *c* kann jenes *b* kaum tief genug, als *aīs*, Terz von *fis*, kaum hoch genug gestimmt sein. Auf alten Orgeln waren daher wohl auch zwei Tasten, die eine für *b*, die andere für *aīs*. Erst als die Tonverhältnisse en-

Digitized by Google

harmonisch ausgeglichen wurden (bien tempéré) entstand jener Zusammenhang der Tonarten, wie er im Quintenzirkel S. 18 gezeigt worden ist. Trotz solcher anscheinender Mängel haben nach dem Urtheil der Kenner die Kirchentonarten in der Kraft der ihnen eigenthümlichen Schlüsse Vorzüge gehabt, selbst vor denen der heutigen Musik. Fügen wir hinzu, dass der Rhythmus der Choräle damaliger Zeit lebendiger, wirksamer gewesen ist, als der in der späteren Ausgleichung aller Längen und Kürzen bestehende, so werden wir die wunderbare Wirkung dieser einfachen Glaubensgesänge, wovon berichtet wird, begreifen. Was wir mindestens thun können, ist, dass wir uns mit den hervortretenden Eigenthümlichkeiten vertraut zu machen suchen, im Uebrigen aber auch unsere Phantasie anstrengen, Nachhülfe zu leisten. Schwer dürfte es sein, ja unmöglich, ganz im Sinne der Kirchencomponisten zu arbeiten, da die Musik in steter Weiterentwickelung begriffen, sich von jedem festen Standpunct entfernt.

Die Tonleiter ist auch nach dem Systeme der Kirchentonarten eine stufenweise Folge von Tönen. Nur ist, wie bereits mitgetheilt, jeder Ton Grundton ohne irgend eine chromatische Veränderung während jener Folge. D. h. also: wenn die eine Tonleiter *c d e f g a h* heisst, so ist die folgende *d e f g a h c* und nicht *fis* sondern *f*, weil *d e fis g a h cis* nur das transponirte *c d e f g a h* sein würde. Die sechs vornehmsten Kirchentonarten waren:

*c d e f g a h c*, sie heisst die jonische
*d e f g a h c d* „ „ dorische
*e f g a h c d e* „ phrygische
*f g a h c d e f* „ lydische
*g a h c d e f g* „ mixolydische
*a h c d e f g a* „ aeolische Tonart.

Glareanus, Professor in Freiburg, soll es 1547 gewesen sein, der auf dieselben jene Bezeichnung der Namen angewendet hat, deren sich die alten Griechen bedienten. Nur ist der Sinn, den diese ihren Tonarten unterlegten, nicht mit dem der Kirchentöne zusammenzuwerfen. Solches Gemenge hat zu dem Irrthum geführt, als habe ein Luther aus der alten dorischen etc. Tonart noch seine Kraftlieder geschöpft, was nicht der Fall ist.

Ebenso stand es auch schon damals fest, dass zur Bildung einer Tonart die Dominante gehört. Indem nun in der Reihe von:

*h c d e f g a h*

von deren Grundtone *h* keine Quinte gebildet werden kann, es sei denn die sogenannte falsche, die vielleicht daher diesen Namen führt, so konnte auch keine Tonart auf *h* stattfinden; es hätte ja nicht einmal der tonische Dreiklang gestaltet werden können. Indessen war die Do-

Digitized by Google

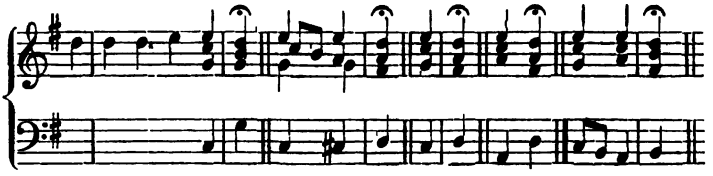
minante den Alten nicht so wesentlich zum Schlusse, als den Neuen. Sie zogen es vor, denselben mehr durch die Unterdominante zu bilden, wovon dieser, ihnen nothwendigste und geläufigste, Schluss jetzt noch Kirchenschluss heissen mag. So konnte nun die eine von den Kirchentonarten, die lydische, weil ihr die Unterdominante fehlte, nie recht zur Geltung gelangen. Sehen wir nun in einer Melodie *D*-moll ohne *b*, *E*-moll ohne *fis*, *G*-dur ohne *fis* und dergl., so müssen wir auf eine von den Kirchentonarten schliessen und den Choral nach ihrer Weise harmonisiren.

Mit der Zeit, wo die Töne *cis*, *es*, *fis* hinzukamen, wurde es möglich, dass ein Choral in eine andere Tonart transponirt werden konnte, sobald die hierzu nothwendigen Töne vorhanden waren. Die jonische Tonart, eine Quinte höher gesetzt, hiess *g a h c d e fis* und wurde nunmehr hypojonisch genannt und zwar wieder nach dem System der Griechen, welche nach der Unterquarte (*hypo* heisst nämlich unten) rechneten. Ohne jenes *fis* wäre dieselbe Tonreihe die mixolydische gewesen und eine Verwechslung mit dieser nicht möglich. Aehnlich gab es nun auch eine hypomixolydische, hypoaeolische u. s. f. Da nun die Kirchencomponisten eine Melodie auch noch dadurch unterschieden, ob sie mehr von Tonica zu Tonica oder mehr von Dominante zu Dominante zur Verwendung gelangte, wofür sie die Bezeichnung authentisch und plagalisch hatten, so hätte jene Reihe *g a h c d e f* auch endlich noch die plagalische der jonischen sein können u. s. w.

### Die Schlüsse in modulatorischer Hinsicht.

Nachdem der *c. f.* festgestellt ist, wobei übrigens der Umfang der Stimme eine natürliche Rücksicht beansprucht, so sind die Schlüsse in modulatorischer Hinsicht zu erwägen. Mit dem Worte „Schluss" ist jedoch nicht der des Chorales allein gemeint Der Anfänger wird meinen, über diesen herrsche kein Zweifel, da er stets in der Tonica stattfinde. Und doch ist dem nicht also, wie sich zeigen wird. Vielmehr sind alle jene Schlüsse gemeint, deren jeder Choral ebenso viele hat, als Zeilen überhaupt, indem bei einer jeden in herkömmlicher Weise ein Ruhepunct gemacht wird. Dass die Zeilen, dem Metrum gemäss, bald länger, bald kürzer sind, ist nicht von Einfluss Nun haben wir in dem Abschnitte von den Cadenzen drei Arten derselben kennen gelernt: die ganze, die halbe, die zusammengesetzte. Sie beziehen sich auf den letzten Schluss. In den Zeilenschlüssen dagegen haben wir die Freiheit, mit dem Schlusse zu moduliren. Es ist hier wieder zu fragen, welche Stellung kann der Schlusston in einem Accorde einnehmen, ist er Grundton, Terz oder Quinte? z. B. „Nun danket Alle Gott", erste Zeile:

Digitized by Google

606. 

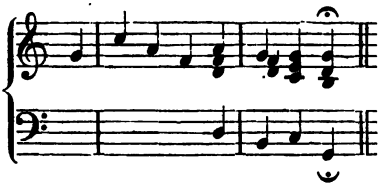
Ebenso ist das Verfahren in jeder Zeile.

Zwei Schlüsse sind es besonders, welche aus der Zeit der Kirchentonarten herstammend, auf die Choralbearbeitung von entschiedenem Einflusse sind, aber auch in jeder anderen Musik bis auf den heutigen Tag vorkommen können:

### 1. Der mixolydische Schluss.

Diese Tonart *g a h c d e f g* kann vermöge des mangelnden *fis* keinen Dominanten-Accord bilden. Sie entlehnt daher ihren Schluss aus der jonischen Tonart, indem sie auf demselben mit der Dominante einen Halbschluss macht. Dies ist eben jener noch jetzt gebräuchliche, wiederholt erwähnte, Kirchenschluss.

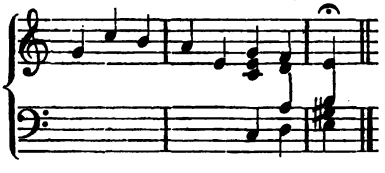
„Komm', Gott Schöpfer", letzte Zeile:

607. 

### 2. Der phrygische Schluss.

Auch diese Tonart *e f g a h c d e* kann keinen Schluss bilden, indem ihr die Dominante *h dis fis* mangelt. Sie entlehnt nun (ähnlich wie die mixolydische aus der jonischen) ihren Schluss aus der aeolischen, indem sie auf deren Dominante einen Halbschluss bildet.

„Aus tiefer Noth", ältere Weise, letzte Zeile.

608. 

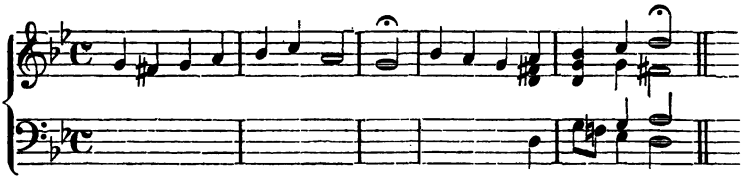
Dieser so erhabene Schluss, wodurch die Wichtigkeit des Grundtons hervortritt, womit die Meister früherer Zeit den vollkommenen Schluss

Digitized by Google

zu erreichen strebten, kann in der Art umgekehrt werden, dass, was der Bass hat, die Oberstimme erhält:

„Herr, ich habe missgehandelt"

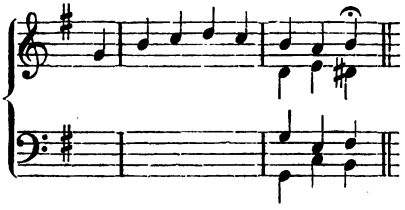
609.



in welchem Falle das *g* als Quinte des Dreiklanges *c es g* verdoppelt, einmal hinauf, einmal abwärts geführt wird. Auf diese Art wird selbst der kleine Dreiklang Mittel für die Modulation und zwar in die grosse Obersecunde, eine Bewegung, welche an den phrygischen Schluss erinnert:

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr'":

610.



Eben diese Wendung ist es, aus welcher, indem das *a* in *ais* durchgeht, die neuere Musik den übermässigen Sexten-Accord gebildet haben mag. Diese Anschauung desselben würde übrigens auf eine andere Auffassung dieses Accordes, als die oben mitgetheilte ist, führen. Er selbst, so wie seine Ableitungen werden, wie alle durchgehenden Accorde, weil in eine hinter die Choralzeit fallende Epoche gehörend, aus dem Choral ferngehalten werden müssen. (Wie modisch musste es seiner Zeit erscheinen, wenn Graun in der oben (S. 250) angeführten Zeile des Chorales: „Ihr Augen weint" zwei durchgehende Accorde: den übermässigen Dreiklang und den übermässigen Sexten-Accord anwandte!) Dagegen kann die phrygische Wendung überall, auch ausser dem Schlusse vorkommen. Man merke, um ihn zu machen, darauf: ob die Melodie eine kleine Secunde fällt oder eine grosse steigt.

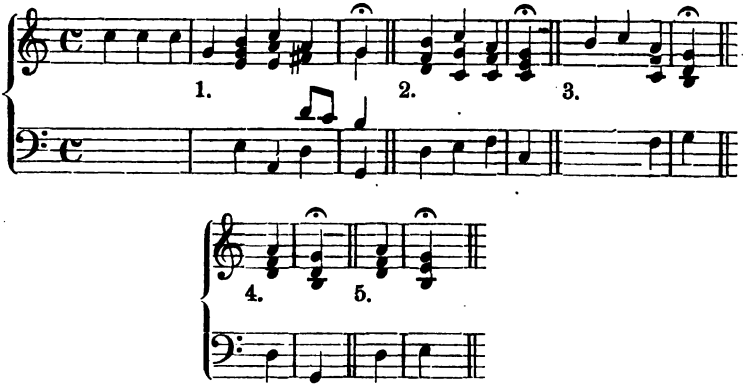
### Zur Uebung der Schlüsse.

Der Anfänger möge nun in ähnlicher Weise die Schlüsse aller Zeilen aufsuchen und prüfen, welche Wirkung sie einzeln für sich und dann im Ganzen machen z. B.

Digitized by Google

„Ein' veste Burg ist unser Gott“:

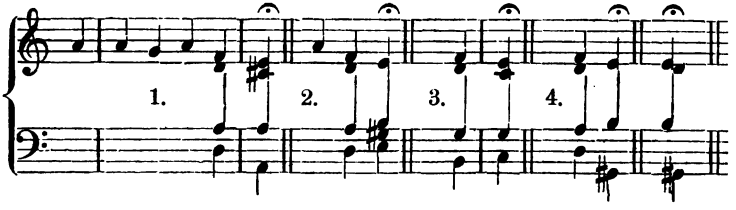
611.




1. Die moderne Wendung durch die Wechseldominante.
2. Die halbe Cadenz durch die Unterdominante.
3. Der mixolydische Schluss (Dreiklänge in Gegenbewegung).
4. und 5. Alte Schlüsse, der letzte von Seth Kalwitz (Calvisius) im sechszehnten Jahrhundert angewendet. Ueberall Stamm-Accorde.

Eine andere Zeile desselben Chorales:

612.




1. *e*, der Melodieton, ist Quinte.
2. „ „ „ „ Octave, mithin phrygisch.
3. „ „ „ „ Terz, matter, nur bei Neueren vorkommender Schluss; besser, wenn die Unterdominante vorausgehen würde.
4. Ableitung von dem zweiten Schlusse, wozu seltner Veranlassung sein möchte.

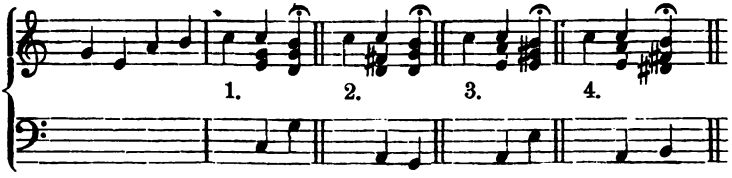
Die Mannigfaltigkeit der Schlüsse, der stets wiederkehrenden Art neuerer Satzbildung gegenüber, leuchtet ein. Diese letztere lässt sich auf nur wenige, späterer Zeit angehörenden, Choräle anwenden. An diese gewöhnt, würde uns vielleicht nur der erste Schluss in „Ein' veste Burg“ schmackhaft, die beiden folgenden erträglich, die beiden letzten jedoch fremd und abweichend erscheinen, obschon sie die älte-

Digitized by Google

ren sind. Die Componisten von damals würden die Folge gerade umgekehrt haben.

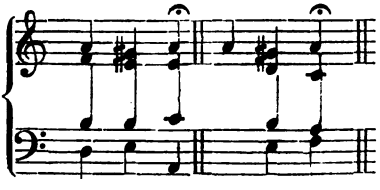
Der weiteren Anregung zu Liebe mögen noch einige Schlüsse aus „Jesus, meine Zuversicht“ Platz finden:

613.




Die fünfte Zeile endet:

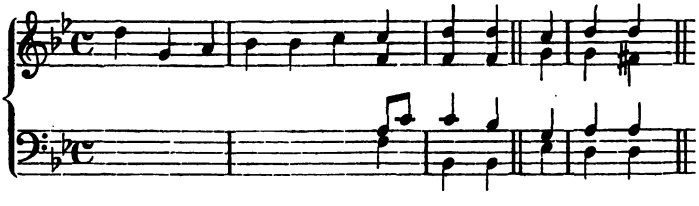
614.



Hat eine Zeile am Schlusse zweimal denselben Ton, so ist im ersten Accorde ein Vorhalt enthalten.

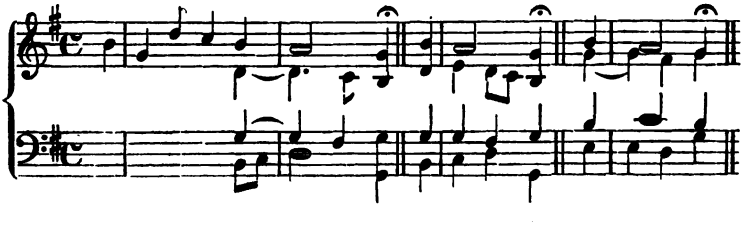
„Ich will dich lieben meine Stärke“:

615.



Geht der Schlussnote eine längere Geltung voran z. B. „Zeuch ein zu deinen Thoren“ so findet in der Regel entweder in einer Stimme ein Vorhalt oder in den Unterstimmen eine Bewegung durch zwei Accorde statt:

616.



Digitized by Google

Im ersten Fall ist ein Quartquinten-Accord; im zweiten zwei Septimen-Accorde nacheinander; im dritten eine Umkehrung, die wohl seltener sein dürfte, zur Anwendung gebracht worden.

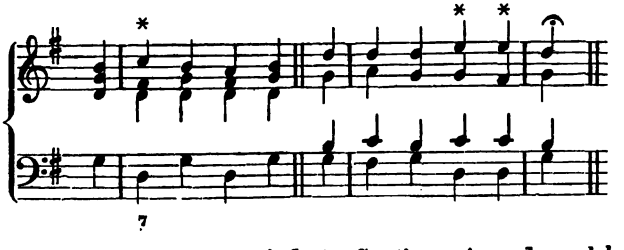
## Ausführung der Harmonie.

Wenn nun die Schlüsse bestimmt worden sind, so ist die Harmonie und zwar in einer Weise, welche der Würde der Aufgabe entspricht, auszuführen. Von solcher Ausführung muss, wie sich von selbst versteht, alles Schaale, Unkräftige, Gemeine ausgeschlossen bleiben. Wenn auch Manches in dieser Hinsicht dem Gefühl überlassen bleibt, so kann ebensowohl Anderes als nachgewiesen gelten z. B. dies, dass die Dreiklänge sich besonders als kräftig und würdig erzeigen. Sie also müssen oben anstehen und es ist wohlgerathen, ihrer vorzugsweise zu gedenken. So muss uns denn das Studium des Chorales dazu dienen, die Kritik der Accorde zu üben und zu forschen, welche Wirkung jeder einzelne macht und ob es rathsam erscheint, ihn hier anzuwenden oder nicht.

Nächst den Dreiklängen sind es nun die Sexten-Accorde, welche eine erhebende Wirkung machen. Sie können, namentlich wenn die Melodie Stufen enthält, in ganzen Reihen angewendet werden, wie sie überhaupt für jeden schwierigeren Fall eintreten können.

Es ist nun hiermit nicht gesagt, dass die Septimen-Accorde mit ihrem Gefolge von dem Chorale auszuschliessen wären. Eine Auffassung solcher Art würde engherzig und pedantisch sein. Bekanntlich dienen sie dazu, die Wirkung des Schlusses zu steigern. So mögen sie denn auch sonst, besonders in erhöhten und erregten Momenten mit der, die Folge der Harmonie scharf bestimmenden, Septime eintreten. Nur möchte es nicht wohl anzurathen sein, im Verlauf der Zeile den Melodieton als Septime vom Bass anzusehen, sondern dafür lieber die milderen Umkehrungen des Septimen-Accordes zu setzen. Dasselbe gilt von der None.

617.



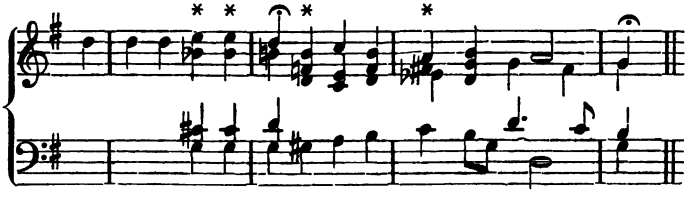
So wird nun auch der verminderte Septimen-Accord, welcher die leidenschaftliche kleine None in sich trägt, nicht gerade aufzusuchen sein; es sei denn, dass in den Textesworten eine nähere Veranlassung hierzu enthalten wäre. Wollte man ihn gänzlich ausschliessen, so würde



Digitized by Google

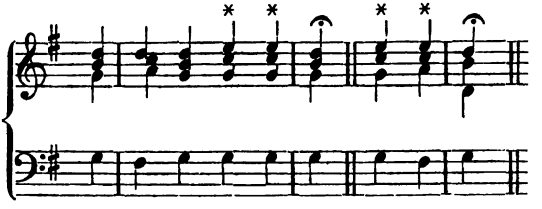
man mit den meisten Chorälen Seb. Bach's in Widerspruch gerathen, welcher nicht selten veranlasst ist, für den Ausdruck der Angst, Busse und Trauer verminderte Accorde anzuwenden. Entschieden aber ist die Folge von zwei oder drei solchen Accorden fern zu halten. Als Hülfs- oder Durchgangs-Accord dürften diese Harmonieen ebenso wenig gewählt werden können:

618.



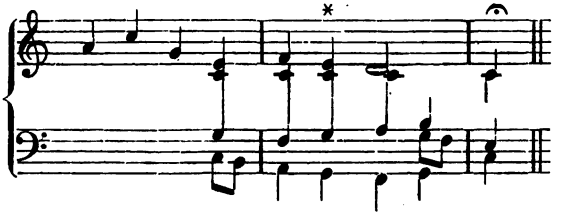
So erleidet selbst der Dreiklang eine gewisse Einschränkung, indem die letzte Umkehrung desselben, der Quartsexten-Accord, mit Vorsicht anzuwenden ist. Wegen der vielen Schlüsse, die der Choral enthält, drängt er sich häufiger herbei, denn gerade am Schlusse war er zulässig. Aber auch hier schwächt er nur zu bald die Wirkung, namentlich wenn der Bass etwa, wie hier, stehen bleibt:

619.



was über die Maassen matt wäre. Etwas besser ist es, wenn der Bass Stufen macht:

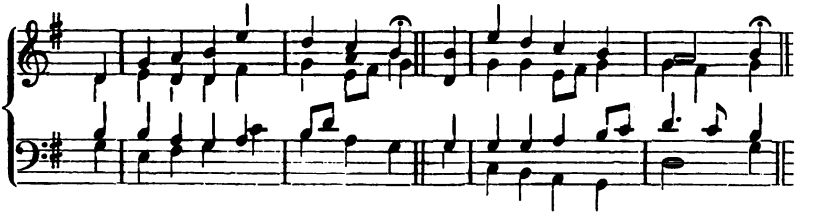
620.



doch liegt nun in der tonleiterartigen Folge des Basses das Schwache. Aehnlich, wenn die Aussenstimmen längere Zeit in gerader Bewegung mit einander fortgehen, wodurch die Mittelstimmen gefährdet werden. Vielmehr sollen jene in Gegenbewegung Würde und Kraft suchen. Es ist mithin nicht gerathen, wie hier folgt, zu setzen:

Digitized by Google

621.

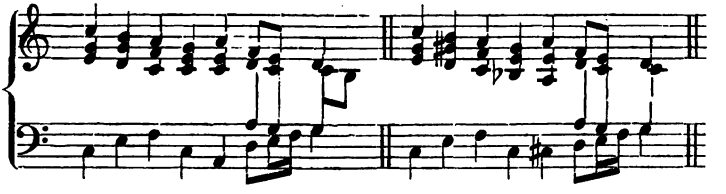


es müsste denn sein, dass besondere Gründe zu solcher Einheit in den Stimmen aufforderten.

Endlich ist es mit einer würdigen Behandlungsweise des Chorales eng verbunden, dass das Leitereigene dem Leiterfremden vorzuziehen ist. In der Blütezeit des Chorales war, wie sich aus dem Kirchentonarten ergeben hat, die Modulation eine einfachere, überhaupt mehr tonische. Um in diesem schlichten Sinne zu bleiben, ist also das Fremde, Frappante, Buntschäckige der Modulation fern zu halten, z. B.

Anstatt:

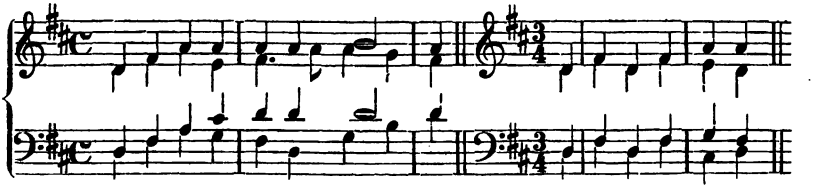
622.



So weit in Beziehung auf die einzelne Harmonie.

Es ist nun Styl, und daher Choralstyl genannt, dass ein jeder Ton seine Harmonie erhält. Es kann jedoch sein sollen, dass irgend eine Folge der Melodie aus der Harmonie selbst gewählt und der Kräftigkeit und Einmüthigkeit zu Liebe im Unisono gehalten wird. Z. B.

623. „Wachet auf, ruft“ „Ach Alles, was Himmel“



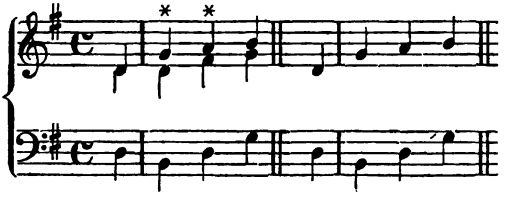
Dies ist auch oft mit dem Auftakte der Fall. Entweder er folgt dem elementaren Gesetze der Naturharmonie, wenngleich diese seltener verwendet werden dürfte:



Digitized by Google

„Was Gott thut, das“ „Die Tugend wird“

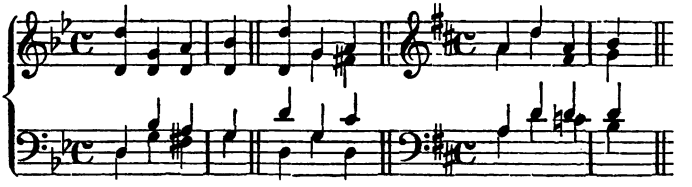
624.



oder es bleibt, wie dies im Unisono der Fall ist, unentschieden, welcher Harmonie er angehört:

„Ich will dich lieben“ „Dir, dir Jehovah“

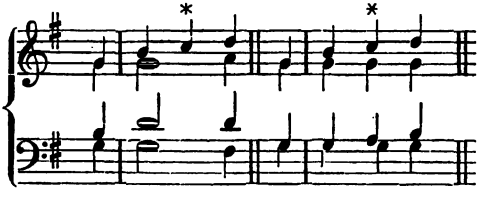
625.



oder endlich könnte die Dominante wirklich beginnen, wie dies selbst ohne Auftakt z. B. in „Jesus meine Zuversicht“ geschieht, wo die Betonung es erfordert. Wenn nun einem jeden Tone eine eigene Harmonie ertheilt wird, so würde es nicht schicklich sein, wenn er dadurch seiner Bedeutung beraubt würde, dass wir ihn in dem leichten flüchtigen Sinne eines Durchganges, wie hier:

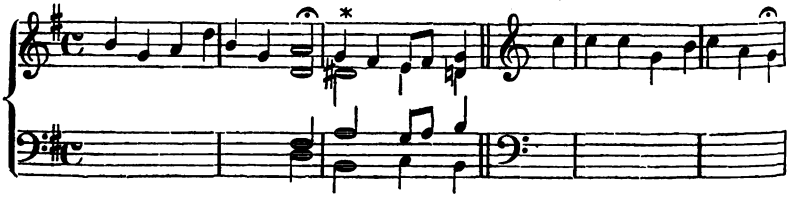
„Allein Gott in der Höh'“

626.

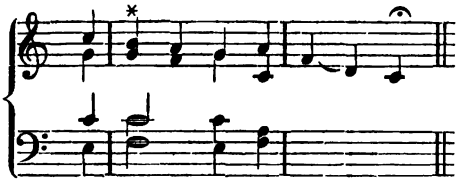


oder gar in dem sentimentalen eines Vorhaltes nähmen, wie hier:

627. „Liebster Jesu, wir“ „Ein' veste Burg“



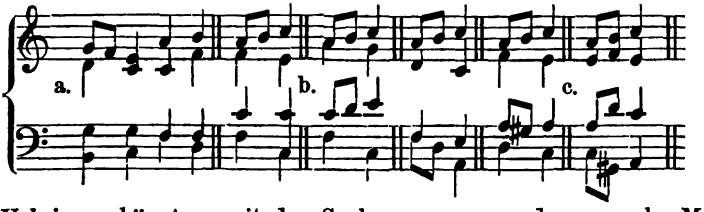
Digitized by Google



Dagegen kann es der Fall werden, dass eher mehr Harmonie angewendet wird. Z. B. wenn ein Ton eine metrische Länge hat oder auch dann, wenn manche Gemeinden, namentlich in Sachsen, die Terzenschritte des c. f. mit Durchgängen versehen, was der Weichheit und des Geläufigeren wegen geschieht. Entweder können wir dann über den Durchgang ganz wegsehen (wie bei a) oder ihn theilweise (b) oder endlich in allen Stimmen (c) berücksichtigen. Im letzten Falle, der Wirkung nach dem schwersten, sind mithin zwei Harmonieen an die Stelle ursprünglich einer getreten:

„Jesus, meine Zuversicht"

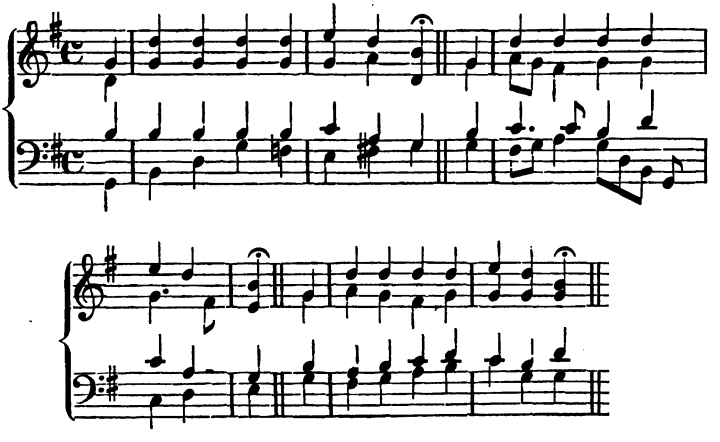
628.




Uebrigens hängt es mit der Sache zusammen, dass manche Melodieen mehr, manche weniger Schwierigkeiten darbieten. So möchte es einige Ueberlegung fordern, wenn der c. f. viele gleiche Noten hintereinander enthält. In solchem Falle muss der Eintönigkeit entgegengearbeitet werden.

„Ich singe dir mit Herz und Mund" (andre Weise).

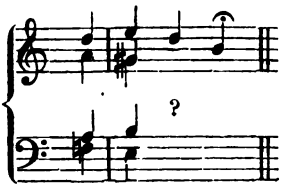
629.



Digitized by Google

Es wäre besonders übel gewesen, wenn wir etwa:

630.




geschrieben hätten. Der Fall, dass ein aufzulösender Dominanten-Accord zu früh genirt, dürfte dem Anfänger nicht fremd bleiben.

Aehnliche Schwierigkeiten würde es darbieten, wenn mehrere Zeilen gleiche Schlussfälle haben würden. Alsdann müssen wir für genügende Abwechselung dadurch Sorge tragen, dass wir den Schlusston, wie bekannt, entweder als Terz, Quinte oder Grundton ansehen.

Da endlich der Choral eine gemessene Vortragsweise erfährt, und der leiseste Fehler nackter heraustritt, so ist auf die grösseste Reinheit des Satzes zu achten.

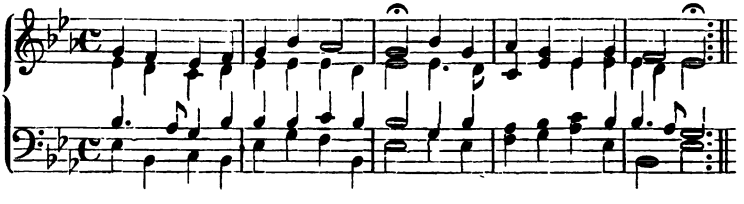
Nach diesen einleitenden Bemerkungen mag nunmehr

## Der Choral in einfacherer Behandlung

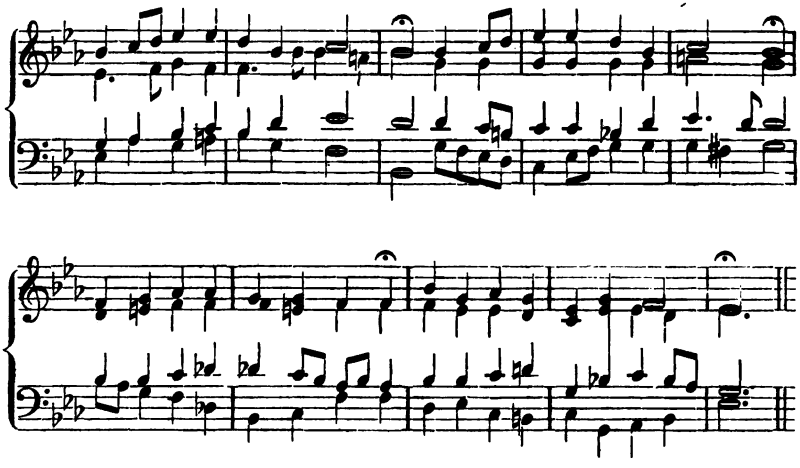
folgen und zwar in einer Weise, wie es zweckgemäss zu erachten, dass der Anfänger sie zunächst bearbeite. Auf diese einfache, aber doch sinn- und geschmackvolle Behandlung mag dann eine in den Stimmen mehr ausgeführte folgen. Wichtig ist es, einen und denselben Choral hintereinander öfter, jedes Mal aber verschieden zu bearbeiten. Hierdurch lernt der Schüler den Reichthum der Harmonie immer mehr kennen und sucht diese in Beziehung zu bringen zu der Behandlung, die gerade das geistliche Lied erforderlich macht. Denn es muss Sorge sein, Zweck und Mittel mit einander zu verbinden. Hierzu gehört Schärfe des Urtheils. Es muss dem Chorale werden, was des Chorales ist, wie dem Tanze das, was des Tanzes ist:

1. „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Abendmahlslied):

631.

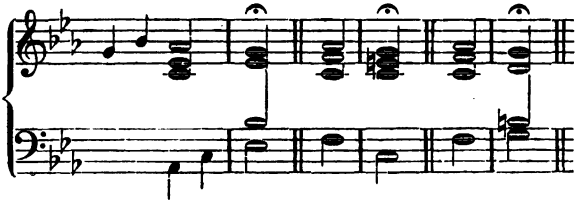


Digitized by Google



Die Schlüsse, welche durch Septimen-Accorde hervorgerufen worden sind, hätten überall auch anders, namentlich durch Dreiklänge erreicht werden können. So z. B. in der ersten Zeile:

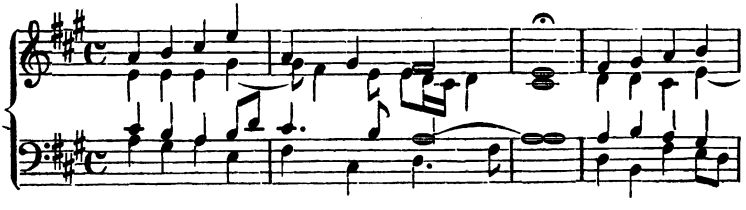
632.



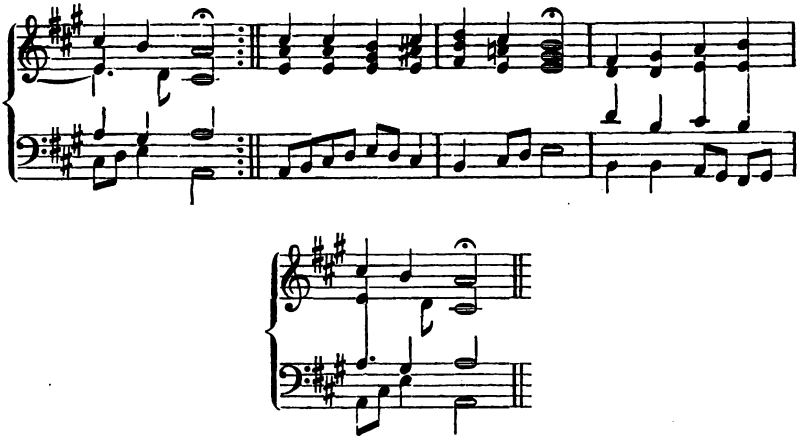
Die letzte Weise hätte allerdings mit dem folgenden Anfangstone der zweiten Zeile einen Querstand gemacht, der zwar nicht erwünscht ist, jedoch durch die Unterbrechung der Zeile (durch die Fermate) gemildert wird, übrigens auch sogar bei Seb. Bach vorkommt

2. „Gott des Himmels und der Erden." (Morgenlied)

633.

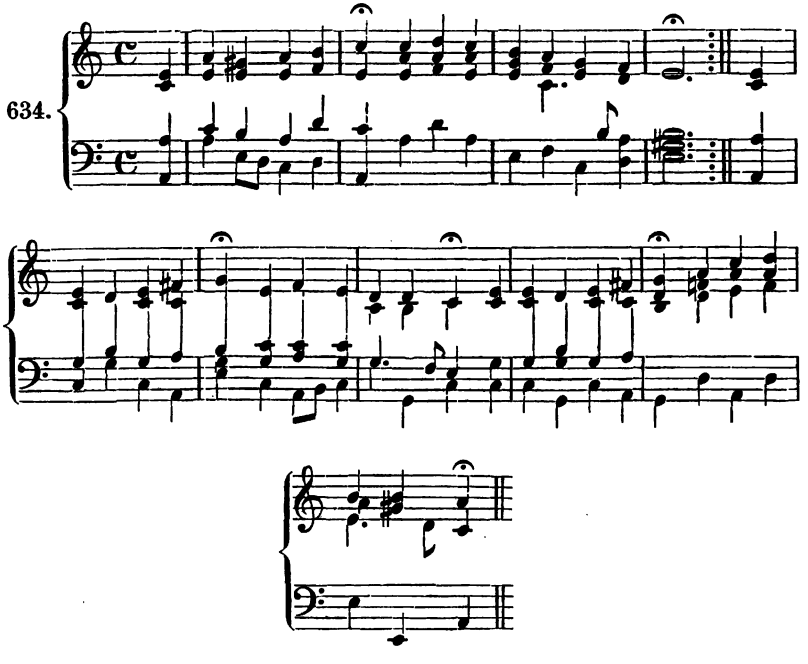


Digitized by Google



3. „O Gott du frommer Gott". (Bittgesang)

634.



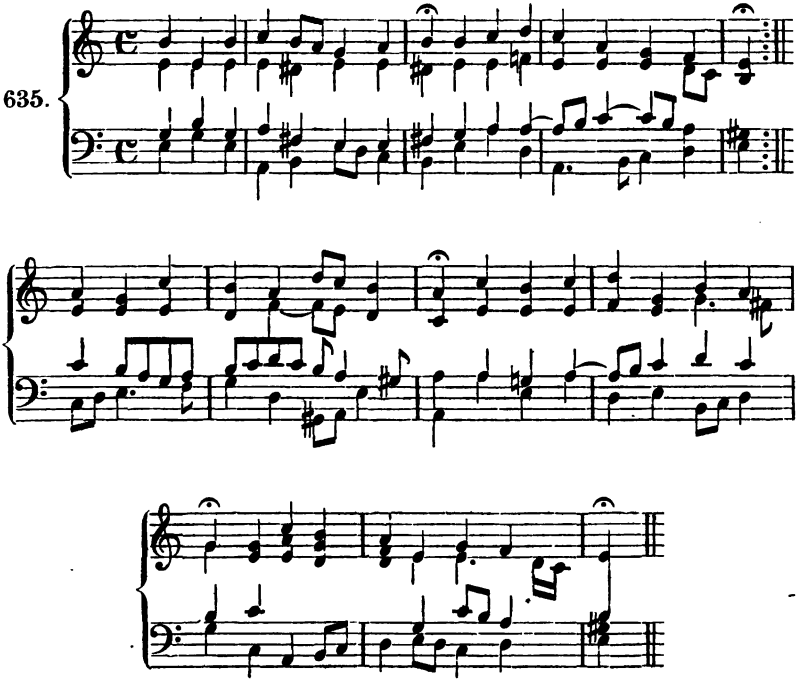
Offenbar wäre für den Schluss der ersten Zeile die Wendung nach *C*-dur zu helle, zu freudig gewesen. Da der Choral Bitten enthält, so entspricht *A*-moll diesem seinem Sinne besser und dies ist durch den geheimnissvollen verminderten Dreiklang geschehen. Die zweite Zeile

Digitized by Google

schliesst phrygisch. Die fünfte Zeile macht, indem sie wiederholt wird, zuerst in *E*-moll dann in *G*-dur einen Schluss.

4. „Aus tiefer Noth ruf' ich zu dir" (Busslied).
Aeltere phrygische Melodie:

635.



Der feineren Beobachtung kann es nicht entgehen, welch' ein Unterschied zwischen Choral und Choral herrschen kann. Es machen sich nicht allein technische Verschiedenheiten geltend, sondern Richtungen, je nach der Verstandes- oder Gefühlsseite des Componisten. Seb. Bach ist unstreitig der tiefste an Gemüth, das reichste Vorbild nicht nur dem Umfange nach, denn seine Choralbearbeitungen zählen nach Hunderten; sondern auch in der Beschaffenheit jedes einzelnen. Manche haben gemeint, ihn durch gesuchte, schroffe Harmonieen zu erreichen oder wohl gar zu übertreffen. Aber nicht in der Buntheit der Accorde liegt hier der Werth, wie nirgend in der Musik, sondern darin, ob gerade diese Mittel dem Zwecke am höchsten entsprechen. Nichts ist leichter, als eine Madonna mit allerhand Tand zu schmücken, und doch ist kein Maler der italienischen Zeit gewesen, der das gethan hätte, auch wagt es keiner der Modernen. Ebenso muss von dem Choral, als geistlichem

Digitized by Google

Liede, jeder Knalleffect fernbleiben. Das Haschen nach Neuem ist hier gar nicht angebracht! Die Componisten, welche die Aufgabe in Einfältigkeit getroffen haben, sind vor Allen Graun und Mendelssohn. Dagegen enthalten die des Abts Vogler, von seinem Schüler C. M. v. Weber herausgegebenen, des Gesuchten so viel, dass es scheint, als sei der Choral wegexperimentirt. Wirklich kann es dahin kommen, dass die Gemeinde den *cantus f.* nicht halten kann. Nicht zwar auf gleicher Höhe des Ueberreizes stehen die Choräle von C. Fasch, wenngleich sie manches zu Gewählte und Gequälte enthalten. Vielleicht hat Fasch die von ihm gestiftete Singakademie in Berlin, die in löblich treuer Weise jede Versammlung mit einem Chorale beginnt, zugleich durch Uebungen in Schwierigkeiten wach erhalten wollen. Und in der That scheint ein solcher Sinn Vorbild für seine Nachfolger Zelter und Rungenhagen geworden zu sein. Ein Choralbuch, welches Bearbeitungen vieler älteren Componisten enthält, ist das in Gütersloh erschienene, welches wir eben deswegen empfehlen.

### Der Choral in den Stimmen mehr entwickelt.

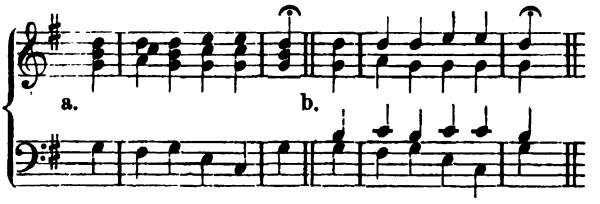
Nicht also in der Gewähltheit der Harmonie ist der Fortschritt zu suchen. Diese Wahl sollte auch in der einfacheren Bearbeitung des Chorales eine sinngemässe, würdevolle sein. Sondern darin, in welchem Grade die Stimmen entwickelt sind. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob sie bunt durcheinander laufen sollen. Vielmehr sollen sie als selbstständige gegeneinander und von ihrem Charakter genommen werden.

Mit dem Worte selbstständig deuten wir hier mehr auf das Technische hin. Nach dem bescheidenen Sinne des Chorales besteht es vorerst etwa in einem Vorhalte und zwar mehr in den Mittelstimmen, als im Bass, oder in diesem oder jenem sich von dem Accorde lossagenden Durchgange und zwar in den begleitenden Stimmen.

Mit dem Worte Charakter dagegen zielen wir mehr auf den inneren Sinn der Stimmen, wie er sich mit unserer Entwickelung ausgebildet hat. Zuerst hat er sich entschieden in den Cadenzen ausgesprochen. Denn wir haben die Basscadenz sehr wohl von denen der übrigen Stimmen unterschieden. Ebenso ist auch von dem Umfange der Stimmen die Rede gewesen, wonach es ein Unterschied ist, in welcher hohen oder tiefen Lage jede Stimme gerade ihre Kraftentwickelung findet. Stellen wir z. B. die Harmonie wie bei a auf:

Digitized by Google

636.




so ist die Aeusserung des Tenors die höchste, denn er liegt seiner Kraft nach bedeutend über dem Sopran und wird ihn daher verdunkeln. Bei b. dagegen sehen wir ihn zugleich mit allen übrigen als Unterstimme. Es ist nun eine anziehende Frage, ob sie sämmtlich stets untergeordnete Stimmen sein müssen? Es ist wahr, der *cant. f.* ist Hauptgesang, feststehend in der Kirche. Indessen hat er solche Stellung doch nur in der Gemeinde und da mag er sie auch behalten. Dort mag es nothwendig erscheinen, die Stimmen nur Hülfsmittel der Harmonie sein zu lassen. Sobald aber der Choral Object der Kunst wird, so ist nun kein Grund mehr, dass nicht eine jede Stimme das religiöse Wort nach ihrer Empfindung in erhöhetem Tone aussprechen sollte. Kann da der Tenor, als Individuum für sich, mit einer Bitte, mit einem Ausspruche nicht nach seiner Weise und nach der Bestimmung, welche er in der Kunst überhaupt hat, heraustreten? Freilich kann er es, und es kann es auch der Bass, wenn er z. B. auf eindringliche Weise den Grundton über den Tenor, oder die Septime über die Quinte desselben legt. Der Tenor seinerseits tritt nun wieder, als männliche Oberstimme, mit grösserem Feuer oder mit Leidenschaftlichkeit über den Alt hinweg, namentlich gegen den Schluss der Zeile, wo er bekanntlich häufig die Septime nachschlägt. Nicht selten macht er einen Sprung in ein grösseres Intervall, namentlich aus der Quinte des einen in die des anderen Accordes. Der Alt dagegen übernimmt in einer mehr stillen untergeordneten Haltung die Zwiespältigkeit gegen die Oberstimme in diesem oder jenem Vorhalte Auch kann er mit dem Tenor in der nachschlagenden Septime abwechseln.

Auf diese Weise stellt sich das Verhältniss der Stimmen als ein gedoppeltes dar. Es sind nämlich:

S. und B. Aussen- A. T. Mittelstimmen
S. und T. Ober- A. B. Unterstimmen,

während nach den Geschlechtern S. und A. das weibliche
T. und B. das männliche

Stimmenpaar bilden.

So wie nun eine Stimme gegen die andere einen in ihrem Wesen begründeten Zug ausspricht, so ist sie es gerade, welche in diesem Augenblicke hervorragt. Es liegt in der Vorstellung des Hervorragens

Digitized by Google

und im Wesen der Musik, selbst der kunstreichsten, dass sich nicht alle Stimmen gleichzeitig hervordrängen, sondern jetzt der einen, jetzt der andern, überhaupt allen in schönem Maasse Raum gegeben wird. Ein solches Maasshalten ist besonders im Choral wohl gethan, wo der gemessenen Haltung wegen jede Note Ueberlegung fordert. Die Frage ist:

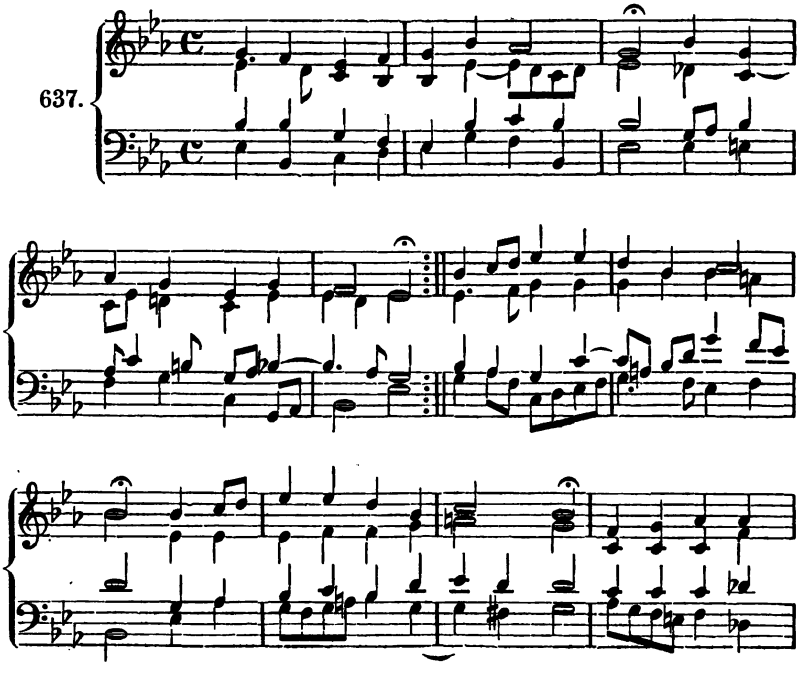
einmal: wie wirkt jeder Ton seiner Kraftäusserung nach,

und dann: wie als Intervall in dem einmal gewählten Accorde?

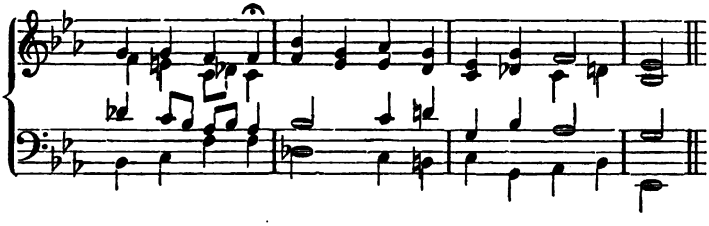
Die rechte Vorstellung hierüber kann einzig und allein der Gesang, am besten der Chorgesang geben. Wenngleich man auf dem Piano augenblicklich eine Stimme herausheben kann, so ist solches Nüanciren erst ein Ergebniss einer mit dem Gesange vergleichenden Vorstellung. Denn ohne Gesang gewinne ich die Anschauung der lebendigen Kraftäusserung nicht; allenfalls, wenn ich die Stimmen durch Posaunen (oder Blasinstrumente überhaupt) besetzen würde. Glücklich daher der, welcher je früher, je lieber Gelegenheit fand, sich am Gesange zu bilden!

Um nun die Art und Weise, wie der Choral in den Stimmen entwickelt ist, mit der ersten einfacheren, zu vergleichen, möge zunächst derselbe Choral: „Schmücke dich, o liebe Seele", welcher vorher (631) bearbeitet worden, folgen.

637.

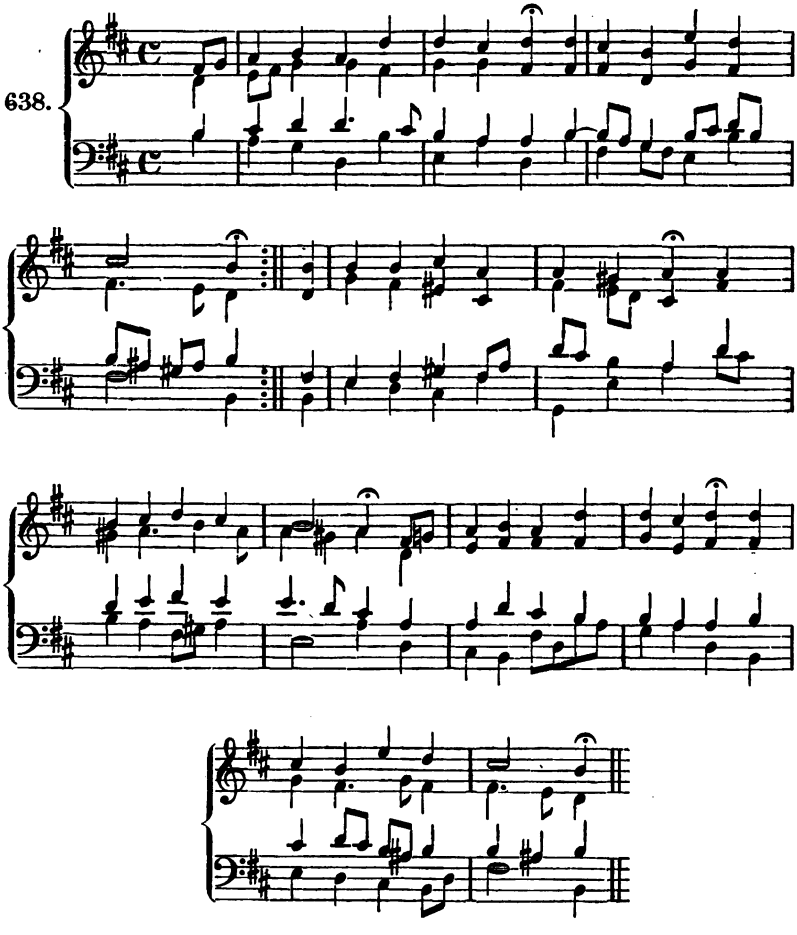


Digitized by Google



2. „Was mein Gott will, g'scheh' allezeit“:

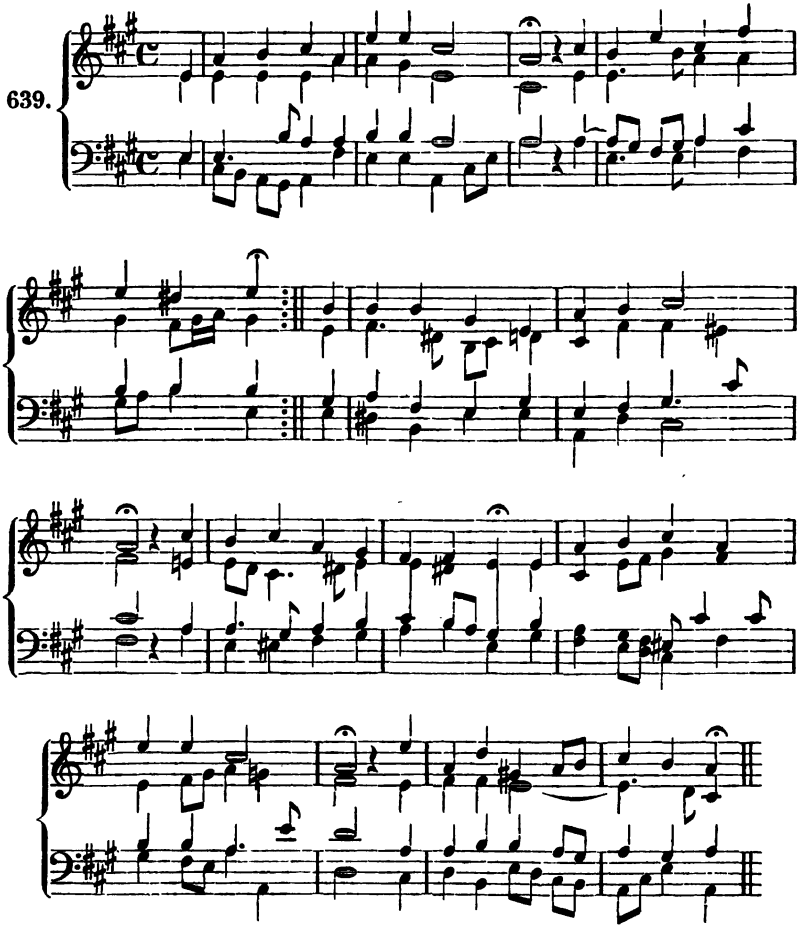
638.



Digitized by Google

3. „Die Tugend wird durch's Kreuz geübet.“

639.



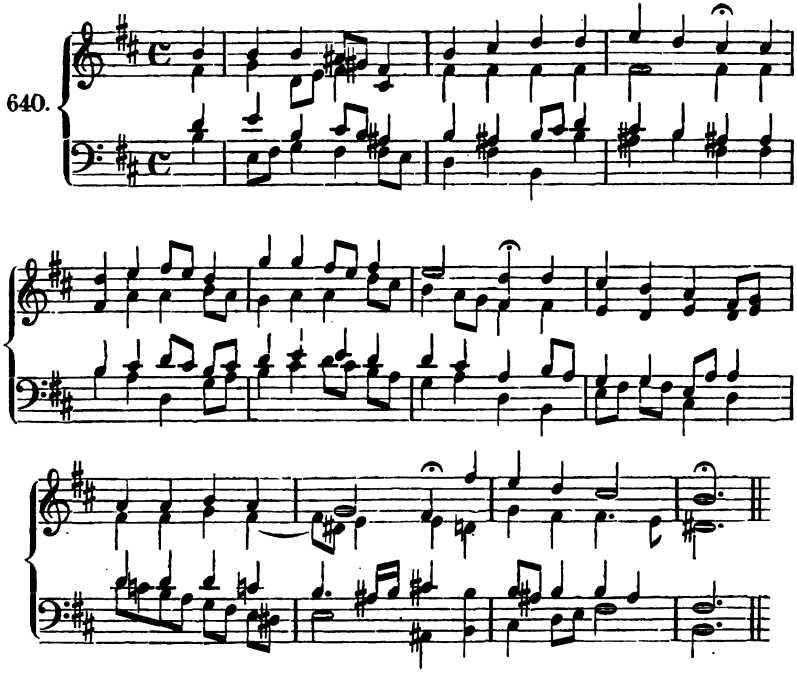
Es ergiebt sich aus diesen Versuchen, dass etwa nicht die Manier der Bewegung in Achteln überhand nehmen solle. Solche äussere Bewegung wäre noch bei Weitem nicht die innere. Wir bemerken dies, weil leicht die Meinung entsteht, als ob das Figurenwesen hier schon eine Stelle finden solle. Wo das Bewegtsein sich nicht als ein natürliches ergiebt, da ist es auch nicht gerathen, dergleichen dem Satze aufzudringen; es möge dann lieber die Einfachheit vorgezogen werden. Denn das Technische lässt leer, wenn es nicht als freier Erguss aus der Tiefe des Gemüthes quillt. Bach, unstreitig der Grösseste in der Technik, ist zugleich der tiefst Fühlende, der die Worte erfasst hat, wie

Digitized by Google

kein Anderer Sie, die Worte sind es eben, welche auch uns emporheben müssen. Daher nicht rathsam erscheint, den Choral, abgezogen von dem Text bearbeiten zu wollen. Das Wort hat Bach in allen seinen Musiken erfüllt, geheiligt, begeistert. Vornehmlich ist dies in den Passionscantaten zu erkennen. Zur Erbauung hieran, so wie zu weiterer Erkenntniss, wie die Bearbeitung des Chorales gemeint sei, mögen hier einige Choräle von Bach aus der Matthäus-Passion folgen:

Um den tiefen Sinn, der mit ihnen verbunden ist, zu fassen, muss man den eigenthümlichen Zusammenhang, in welchem sie stehen, berücksichtigen. Es ist folgender. Der Evangelist erzählt die Leidensgeschichte, wie sie in der Bibel steht. Die handelnden Personen: Christus, Pilatus, die Jünger u. A., dann die eifernde Schaar der Juden, werden redend eingeführt. In der Beziehung zu der gegenwärtigen Feier der Kirche aber ergeht sich die Gemeinde der Gläubigen in allerhand fromme Ergüsse, durch Arien, Duo's und Chöre aller Art, besonders tief und ernst in den Chorälen, dem höchsten Gut der evangelischen Kirchenmusik. Wir geben davon einige hervorragende Momente. Christus theilt mit, dass er nach zweien Tagen gekreuzigt werden wird. Hier ruft die Gemeinde die Worte aus: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?“

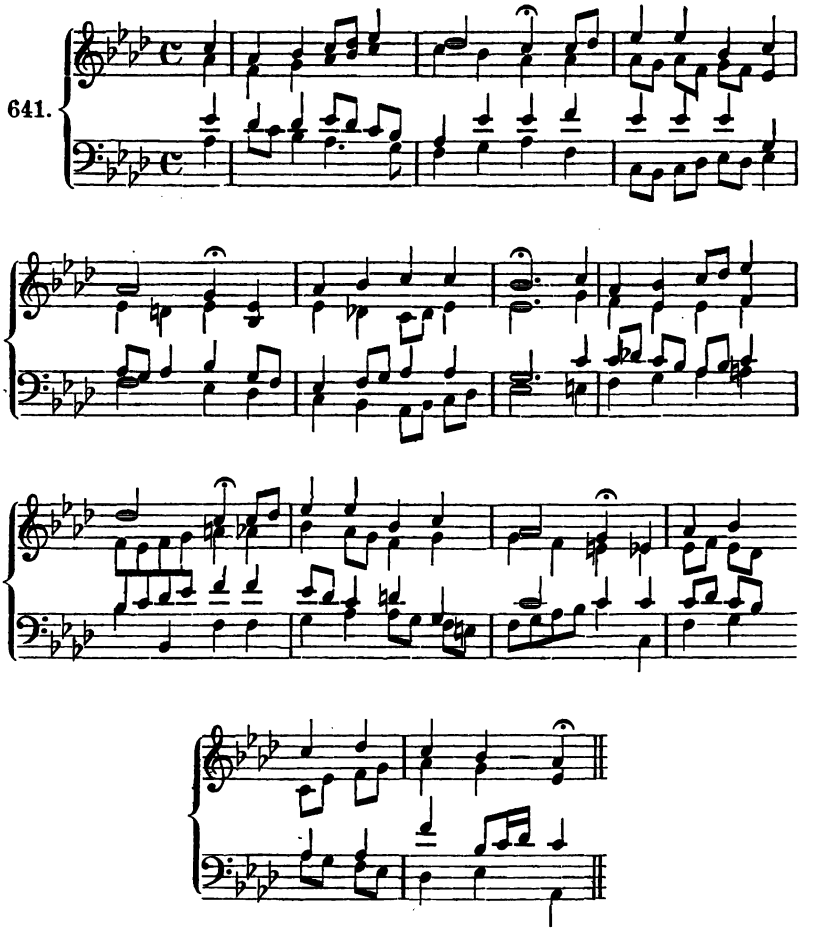
640.



Digitized by Google

Darauf sagt Christus: „Einer aus Euch wird mich verrathen.“ Die Jünger fragen bestürzt: „Herr, bin ich's?“ Aber die Gemeinde bezieht die Frage auf sich und ruft aus: „Ich bin's, ich sollte büssen.“

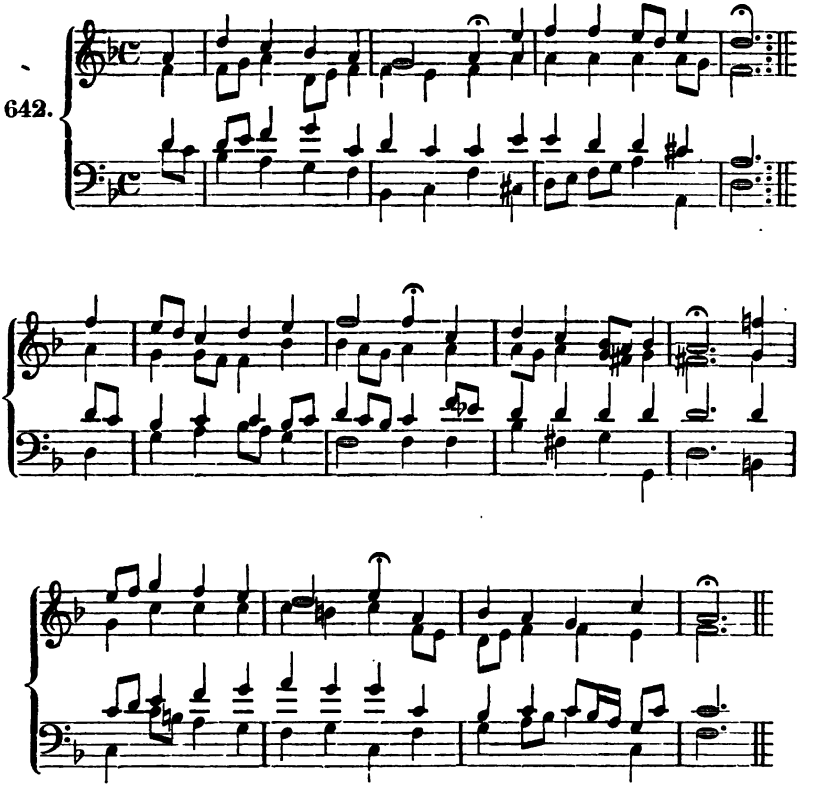
641.



In ähnlicher tiefgemüthvoller Weise knüpfen alle übrigen (im Ganzen zwölf) Choräle an den Inhalt des Evangeliums an. Wir müssen uns darauf beschränken, den vornehmsten Passionschoral: „O Haupt voll Blut und Wunden“, den Bach je nach der Beziehung zur Handlung, die gerade vorgeht, mehrere Male verschieden behandelt, in den beiden bedeutendsten Versionen mitzutheilen.

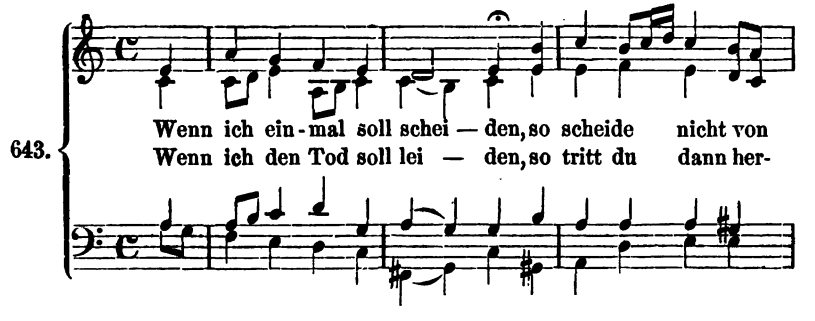
Digitized by Google

642.



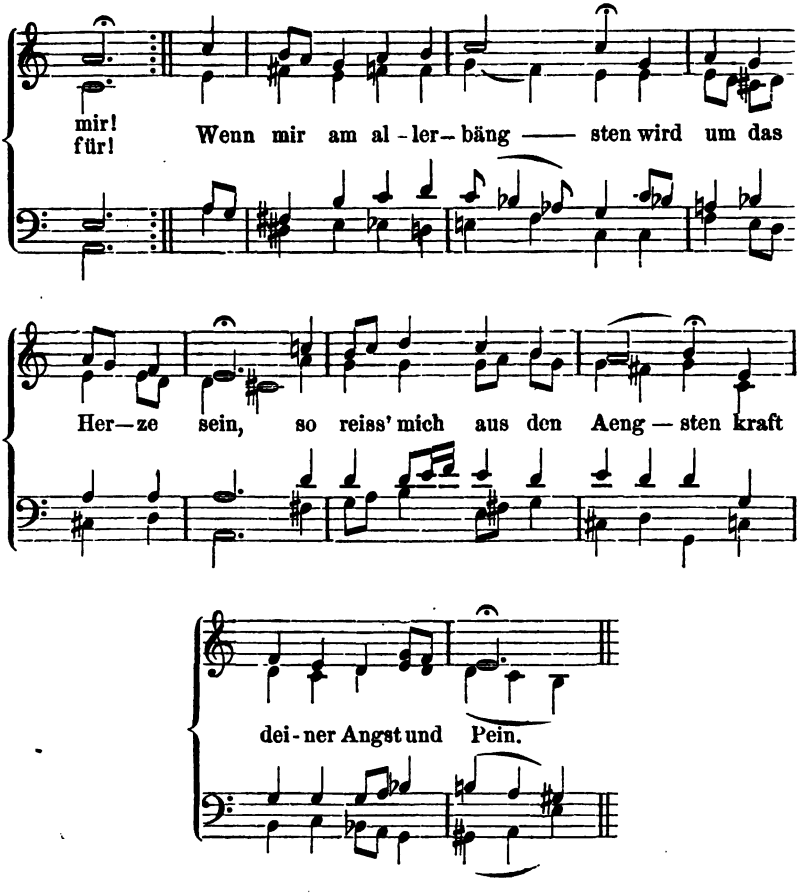
Wie aber schon hier, in der Behandlung des Chorales, der Sinn der Zeile auf die Harmonie und die höchst charaktervolle Stimmenführung von Einfluss ist, davon giebt die folgende für alle Zeiten musterhafte, ewig schöne Weise Zeugniss:

643.






Digitized by Google

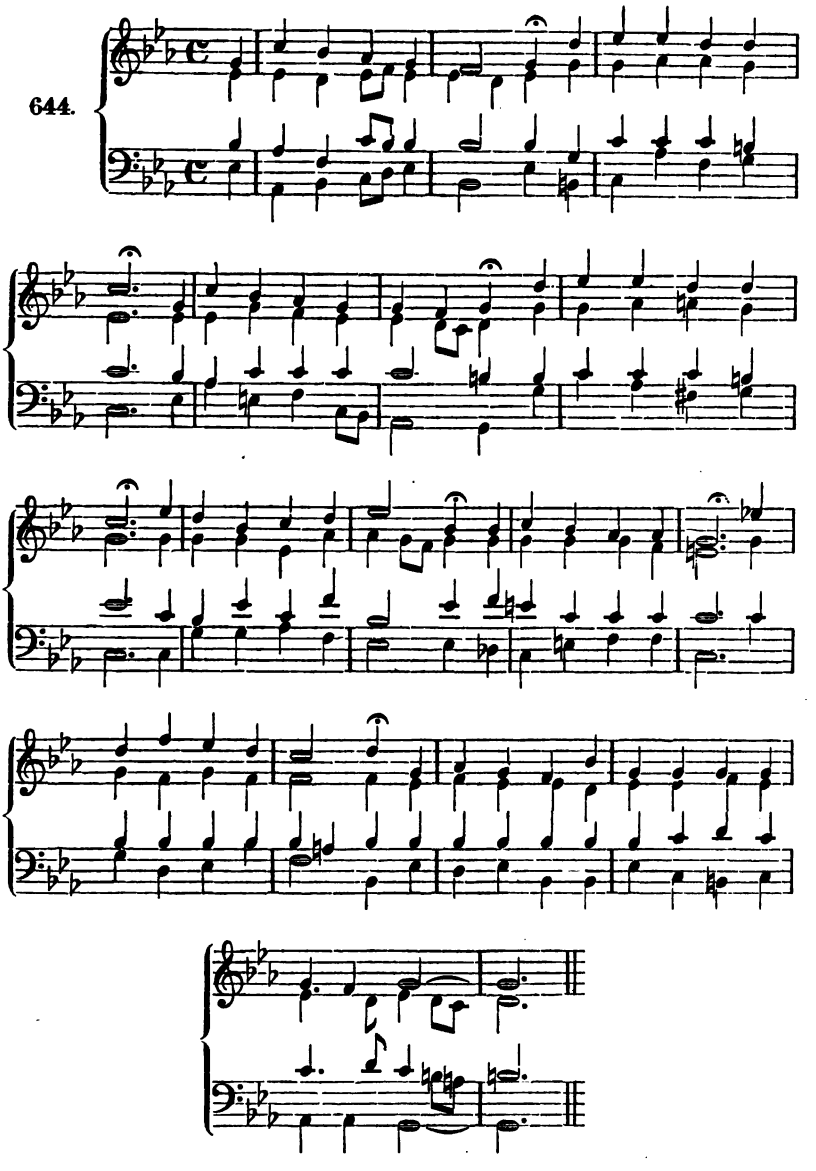



Je tiefer wir zu fühlen vermögen, — in dem Grade wird uns der poetische Geist, den wir sowohl im Einzelnen, Note für Note durchgehend, als auch aus dem Ganzen zu enthüllen haben, anwehen! Wir vorahnen die bange Stunde des Todes und stärken uns dazu an dem Kreuzesstamme. Man denke sich solches Werk, wie dieses ist, aus der Kunst hinweg. Welche Lücke!

Eben dieser Choral ist es nun, den Graun an die Spitze des: „Tod Jesu" gestellt hat. Wie die Dichtung dieser Cantate in kühl-rationalistischer Weise, der sogenannten „Tugendlehre", so auch die Musik gegen den unmittelbar tiefen Inhalt der heiligen Schrift und gegen die übersinnliche Weise des gewaltigen Meisters Bach.

Digitized by Google

644.



**Der cantus firmus in den übrigen Stimmen.**

Wenn der cantus firmus bisher in der Oberstimme gelegen hat, so war dies naturgemäss: denn sie ist dem Klange nach die höchst gele-



Digitized by Google

gene, die oberste Stimme. Eine solche Stellung nimmt sie auch im Gesange der Gemeinde ein. Gleichwohl ist es möglich, dass einer jeden der übrigen Stimmen der cant. firm. zuertheilt werden kann: dass ihn der Alt, der Tenor oder Bass erhalte. Es möchte zwar wohl dies in einem Kunstwerke nicht der Fall sein. Wie sich aus der Sache selbst ergiebt, so kann diese Aufgabe nicht eher befriedigend gelöst werden, als bis noch andere Kunstmittel (namentlich der Figuration) jene mit dem cant. firm. betraute Stimme von den übrigen Stimmen genügender ablösen oder vor ihnen hervorheben werden. Dennoch kann ein Versuch dieser Art in so fern nützlich werden, als die gewünschte Selbstständigkeit der Stimmen dadurch von selbst mehr Boden gewinnt. Denn wenn der Alt oder der Tenor den Hauptgesang erhält, so sind sie gewiss selbstständig, ausserdem aber wird der Sopran nun Sorge tragen müssen, eine Gegenstimme gegen dieselbe zu bilden. Fassen wir diese Bestimmung des Sopranes, Gegenstimme zu sein, die sich von selbst ergiebt, auf, so kommen wir wieder auf das oben flüchtig hingeworfene Wort: Contrapunct, denn so heisst eine solche Gegenstimme — ein Gegensätzliches gegen eine andere Partie. Hiermit stellt sich der Sinn dieser Stimme klar vor Augen und zugleich das Wesen alles Contrapunctes, welches ist: Gegensatz zu sein gegen etwas Vorhandenes. Solcher Gegensatz ist in blosser Harmonie d. h. in derjenigen Weise der Begleitung, dass zu jedem Tone der Melodie ein Accord fällt (d. h. im Choralstyl) kaum vorhanden; hier ist das Stimmenwesen fast gleich Null. Hierzu kommt, dass uns gerade der Choral nöthigt, in denjenigen Schranken zu bleiben, welche sein bescheidener Sinn vorschreibt. Aber es ist doch ein Anfang gemacht — sei er noch so unscheinbar und der Anfänger wird ihm um so gewissenhaftere Pflege zuwenden, wenn er erfährt, dass fast alle grosse Meister durch diese Schule gegangen sind. Denn es war Lehrweise (S. 182), den cant. firm. oder wie man anstatt dessen sagt: den Choral in alle übrigen Stimmen niederzuschreiben und dazu vorerst die Harmonie, dann detaillirte Stimmen zu setzen. Nur litt diese Methode an zwei Uebelständen. Erstens war dort der cant. firm. ein willkührlicher, aus ersten besten Noten bestehender; er entbehrte der Bedeutung des Kirchenliedes. Zweitens musste es dem Schüler peinlich sein, in den ängstlich vorgeschriebenen Grenzen zu bleiben, mindestens zeigten sich diese nirgends in der Kunst selbst vorgesteckt! Wir nehmen also statt dessen den Choral selbst, dessen Sinn wir kennen, dessen Würde wir ehren und setzen in solchem Sinne, in dieser Würde, die Gegenstimme.

### 1. Der cantus firmus im Tenor.

Der Tenor beschäftigt uns deshalb zunächst, weil er gleich dem Sopran Oberstimme d. h. männliche Oberstimme ist. Es wird mitge-

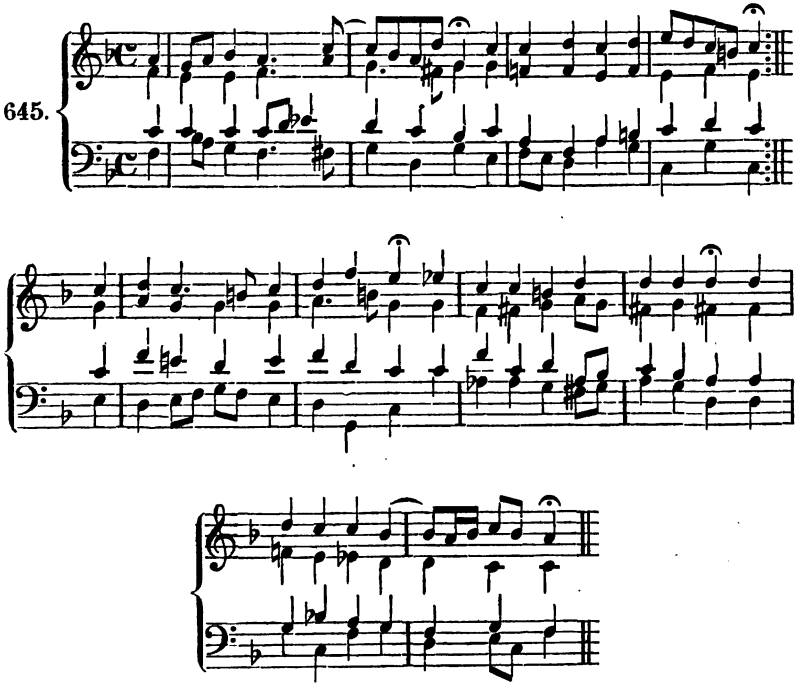
Digitized by Google

theilt, dass er in alten Kirchenstücken häufig den Hauptgesang gehabt habe und daher soll auch sein Name rühren, nämlich *vox, quae tenet;* denn das Wort Tenor bedeutet wörtlich „Hauptinhalt," (ähnlich wie man von dem Tenor, dem Hauptinhalt eines richterlichen Erkenntnisses, spricht). Auch die Namen der übrigen Stimmen zeigen hierauf hin, indem *altus* die hohe Stimme, *discantus* aber den Gegensatz (*Soprano*, eine noch über dem Alte liegende Stimme) bedeutet. Die Sylbe *dis* soll (nach Matheson) davon herkommen, dass man von den anderen Stimmen sagen könne: *cantant* sie singen; vom Sopran aber: *dis vel bis cantat,* sie singt oder klingt doppelt d. h. zweimal so helle und schön, als jene; und hiervon, sagt er, hat sie den barbarischen Namen Discant. (?)

Indem nun der Tenor den cant. firm. erhält, so durchschneidet er gleichsam den Stoff und stellt auf die eine Seite desselben sich und den ihn unterstützenden Bass, auf die andere Seite die gegen ihn singenden Alt und Discant. Da der Bass mithin in dieser isolirten Stellung beachtet werden wird, so ist er mehr als je mit Aufmerksamkeit zu führen.

„Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut."

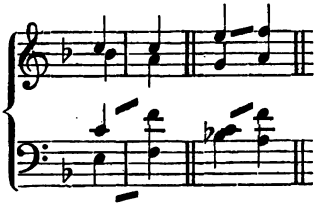
645.



Digitized by Google

Offenbar treten bei dieser Aufgabe andere Bedingungen für die Schlüsse ein, mindestens können die letzteren unabhängiger von ihrer ursprünglichen Auffassung im Choral sein. Von einiger Schwierigkeit ist der Fall, wenn der Tenor einen Sprung macht (wie in den Anfängen der fünften und sechsten Zeile). Denn obschon dies in der Stellung, welche der Tenor überhaupt im Satze einnimmt, nicht ausser der Möglichkeit liegt, ja sogar eine kernigere Führung es bedingt, Sprünge z. B. aus der Quinte des einen Accordes in die des anderen zu machen, so ist es doch gerade in diesem Falle, wo der Tenor aus der Dominante in die T. anzusetzen scheint, schwierig, da mit den Aussenstimmen leicht verdeckte Octaven entstehen. Augenscheinlich haben diese Stellen, wenn so geschrieben wird:

646.



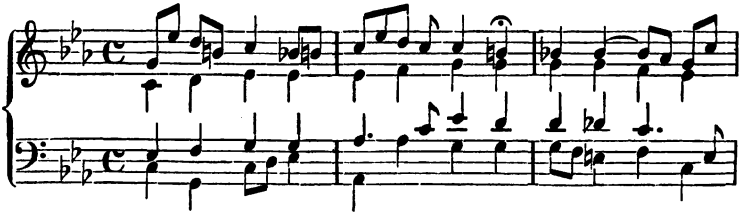
etwas Bedenkliches.

## 2. Der cantus firmus im Alt.

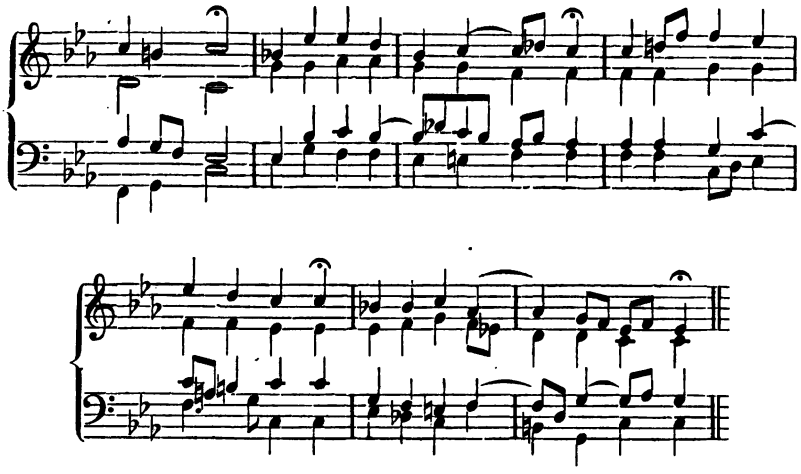
Uebernimmt der Alt den cant. firm., so wird es nöthig, den Choral tiefer zu setzen, indem wohl kein Choral die Lage dieser Stimme begünstigt. Da nun der Alt den Sopran von den beiden Unterstimmen, Tenor und Bass abschneidet, so liegt es im Wesen der gegen ihn zu führenden Oberstimme, als gegensätzlichen, dass sie nicht etwa in Terzen und Sexten mit ihm fortschreite, indem bei solcher Eintracht beide Stimmen gleichsam zu einer werden würden; sondern sie müssen sich (etwa) mit Vorhalten oder Durchgängen von einander loslösen. Ueberhaupt mögen Choräle von grossem, thatkräftigen Inhalte minder passend sein, als solche, welche Ergebung, fromme Duldung aussprechen. Gewiss sind Lieder wie: „Ein' veste Burg" oder „Wachet auf, ruft uns die Stimme" ungeeignet.

„Ach wie nichtig, ach wie flüchtig":

647.



Digitized by Google



### 3. Der cantus firmus im Bass.

Auch in diesem Falle ist der Choral, der Lage des Basses entsprechend, tiefer zu setzen. Hierbei stellt es sich sofort heraus, dass nicht eine jede, ja die wenigsten Kirchenmelodieen den Charakter des Basses annehmen können, sie sind ja auch nicht für Bass gesetzt. Aber je weniger geschickt der Bass für den cant. firm. ist, desto erspriesslicher und nachdenklicher ist die Uebung hierin. Schwierig ist sogleich dieser Umstand, dass die Cadenzen der Oberstimme dem Basse und dieser denen jener widersprechend ist, indem fast jede Zeile in den Chorälen eine Tonstufe steigt oder fällt, der Bass dies aber nie, wenigstens nur in gewissen Fällen z. B. im phrygischen Schlusse, zu thun vermag. Wo dieser anwendbar ist, mag es geschehen. Aber der Fälle sind gewiss wenige, in denen gerade ein halber Ton cadenzirt. Da also die Terzquarten-, so wie Quintsexten-Accorde keine Basscadenzen zu machen im Stande sind, so muss ein Mittel ausfindig gemacht werden, welches den Schluss mehr, als diese, befestigt. Dies Mittel ist die angehaltene Cadenz oder der Orgelpunct. Mindestens wird er bei der letzten Zeile des Chorales eine dem Schlusse nahekommende Wirkung machen und es ist gerathen, ihn wenigstens in diesem Falle anzuwenden, da ihn jeder Zeile anzuhängen, eintönig und umständlich sein möchte. Hier mögen dann die uneigentlichen Schlüsse des Basses bis auf Weiteres genügen. Dies in Beziehung auf den Schluss. Nun aber ist es eine nicht geringere Schwierigkeit, dass auch sonst die Choralmelodieen überwiegend in Tonstufen, weniger in Sprüngen einhergehen. Da es dem Basse wegen der Grundtöne eigen ist, häufig zu springen, so widerstrebt dies demselben gleichfalls. Die Frage ist daher:

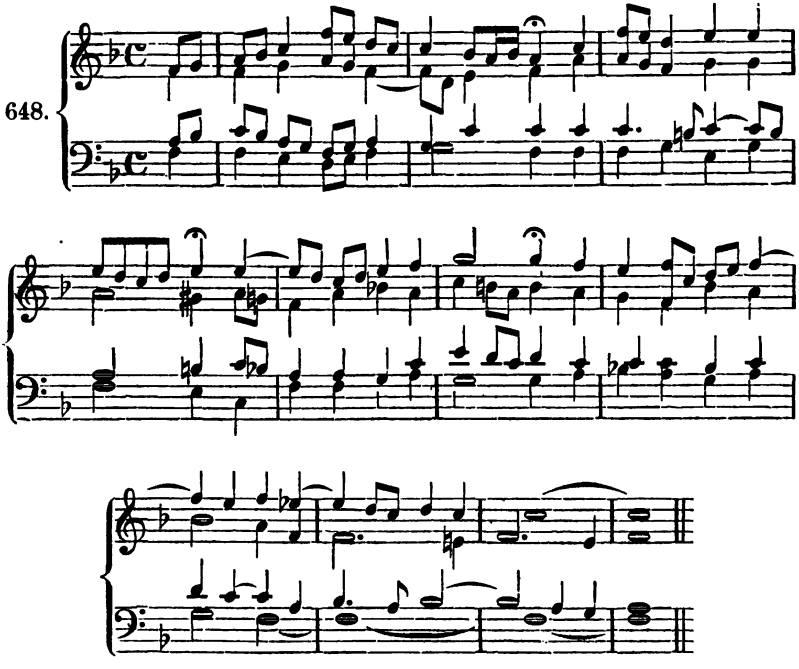
Digitized by Google

in welchen Fällen kann der Bass überhaupt stufenweise gehen?

1. Bei Dreiklängen auf Tonstufen (Gegenbewegung).
2. In Folgen von Sexten-Accorden (S. 86. 187).
3. Bei Trugschlüssen (S. 161).
4. Bei Auflösung der abgeleiteten Dominanten-Accorde, indem *h* nach *c* den Quintsexten-, *d* nach *c* oder *e* den Terzquarten-, *f* nach *e* den Secunden-Accord möglich machen.
5. Im phrygischen Schlusse (S. 269 u. f.).
6. Bei Auflösung des Vorhaltes, den der Bass etwa hat.

„Wach' auf mein Herz und singe".

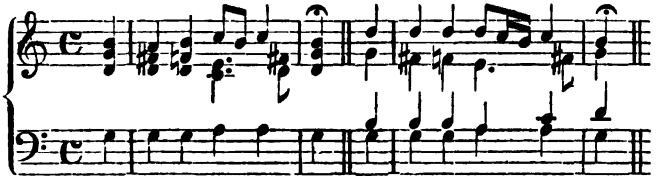
648.



Es versteht sich, dass der auf solche Weise verlängerte Schlusston des cant. firm. sich nicht in andere Töne ergehen oder an dem Orgelpuncte irgendwie betheiligen darf. Denn der cant. firm. ist der feste, unveränderliche Gesang. Der Orgelpunct aber kann auch noch in dem Falle angewendet werden, wenn mehrere gleiche Noten auf einander folgen, wie z. B. in „Nun danket Alle Gott" oder „Ich singe dir mit Herz und Mund".

Digitized by Google

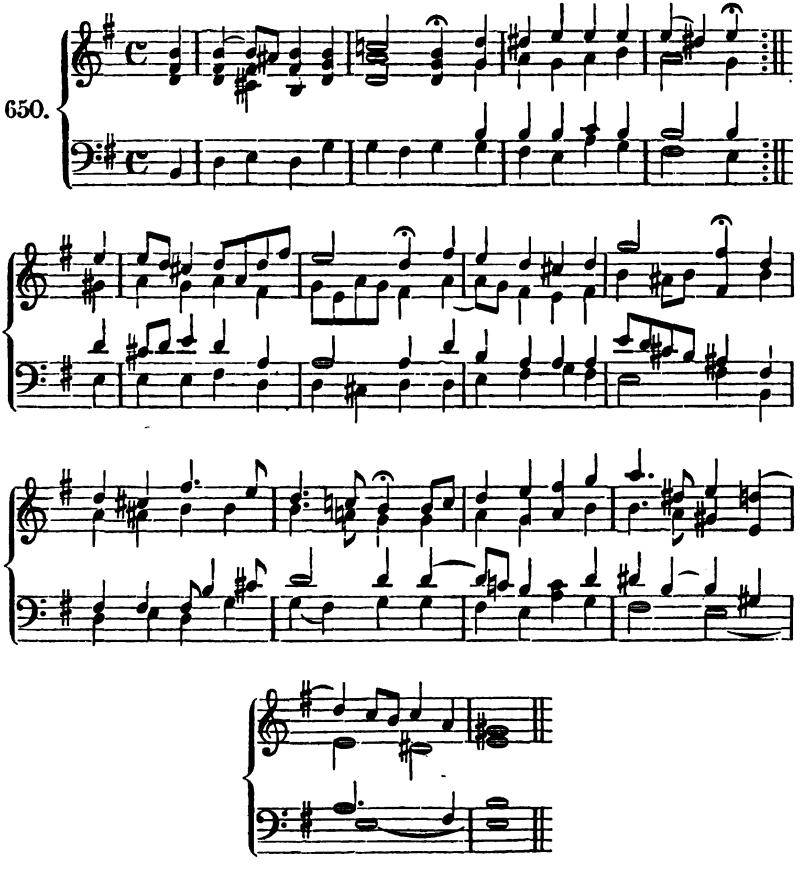
649.



Zugleich taucht eine neue Schwierigkeit auf, indem der Choral mit der Quinte anhebt. Der Quartsexten-Accord ist hier unstatthaft; statt dessen setzen wir lieber die Dominante, nachdem es längst von uns erkannt ist, dass auch diese beginnen kann.

„Was mein Gott will, g'scheh allezeit".

650.



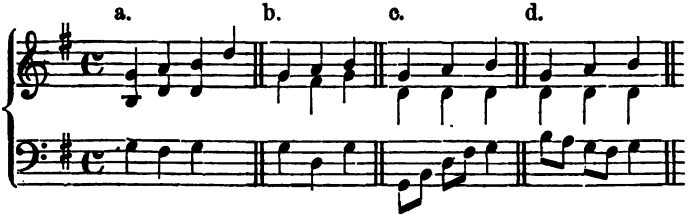
Digitized by Google

Dadurch, dass wir nun den cant. firm. in die übrigen Stimmen gelegt, haben wir zwar das geopfert, was wir als Charakter der Stimme bezeichneten, und dies musste vor Allem im Bass hervortreten, der die Weise einer Oberstimme annahm. Aber ein Ausgleichen aller Stimmen, eine Gleichberechtigung wird in vielen höheren Formen Bedingung oder Ergebniss und eben weil es so ist, so müssen diese Uebungen, die zu den scharfsinnigsten der Musik zu rechnen sind, vorangehen. Es ist selten ein Satz, in welchem es nicht vorkäme, dass eine Melodie aus einer Stimme in die andere übertragen wird. Eine Behandlung solcher Art ist Styl bei allen Italienern z. B. Durante im Magnificat, Jomelli im Requiem, denen auch wohl eine rituale Melodie cantus firmus wurde, welche sie mit Glorie durch alle Stimmen führten. Wer sich hierin nicht treu übt, der darf nie hoffen, ein tüchtiger Componist zu werden. Vorläufig geschehe es an den einfachen Choralgesängen!

### Der Choral minder- und mehrstimmig.

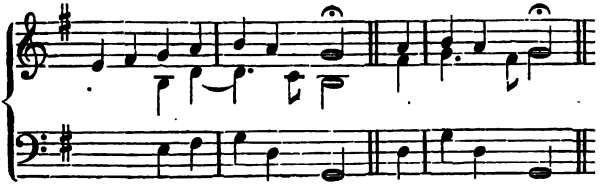
Es kann ein sehr triftiger Grund vorliegen, weniger als vierstimmig zu schreiben; es ist der, wenn wir nur über zwei oder drei Stimmen zu verfügen haben. Es würde sich nun bald herausstellen, in welcher Weise dies mangelhaft sein würde. Und dies ist nun der letzte, indirecte Beweis, welcher aus der Sache selbst hervorgeht, für den vierstimmigen Satz. Versuchen wir es einmal mit drei Stimmen z. B. „Gott des Himmels und der Erden“:

651.




Schon die ersten drei Töne zeigen sich unbequem. Zuerst bei a fehlt die Quinte, dann in b bei kräftigerem Basse Quinte und Terz. Um die Harmonie verständlich zu machen und zu vervollständigen, mussten wir uns zu grösserer Bewegung im Basse wie bei c und d verstehen, so dass zuletzt die Stimmen einander unangenehm begegnen. Ebenso würde es sich bei dem Schlusse gezeigt haben:

652.



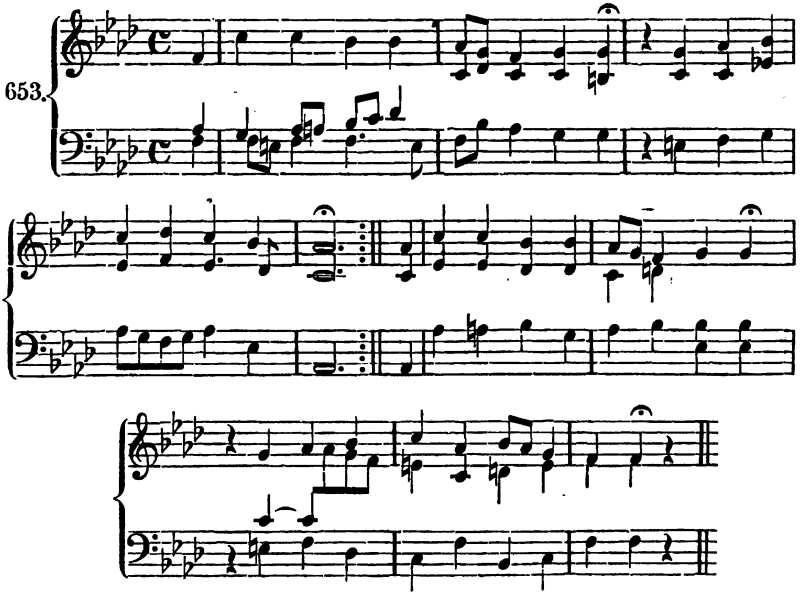
Digitized by Google

Wir können hieraus ersehen, dass der dreistimmige Satz im blossen Choralstyle entschieden niemals vollständig in der Darstellung aller Intervalle der Harmonie sein kann. Es war dies sogar nicht immer bei dem vierstimmigen Satze zu erreichen. Sind aber irgend Gründe, nur dreistimmig zu setzen, und dies ist nicht stets nur dann der Fall, wenn die vierte Stimme nicht vorhanden ist, sondern es geschieht auch aus freier Wahl des Componisten, so müssen die Stimmen lebhafter und mehr detaillirt geführt werden. Weil dies so ist und sein muss, darum ist der dreistimmige Satz, namentlich für die Darstellung mancher Instrumentalsätze, beliebt. Denn indem die Unvollständigkeit durch figurative Behandlung ausgeglichen wird, werden die Stimmen, wie sich bei den Figurationen zeigen wird, beweglicher und glänzender geführt. Wenn dies nun auch bei dem Choral nicht in gleicher Ausdehnung, wie in anderen Fällen, geschehen kann, so versuchen wir es dennoch, um damit immer tiefer in den Sinn der Stimmen zu dringen und setzen sofort fest, für welche der Satz gedacht ist. Denn es ist ein feiner Unterschied, ob die Unterstimme durch den Bass, oder ob sie durch den Tenor, oder endlich durch Frauenstimmen vertreten wird, falls etwa der Satz von drei Frauen- oder Knaben-Stimmen ausgeführt werden sollte.

Dreistimmig:

„Ach schönster Jesu mein Verlangen".

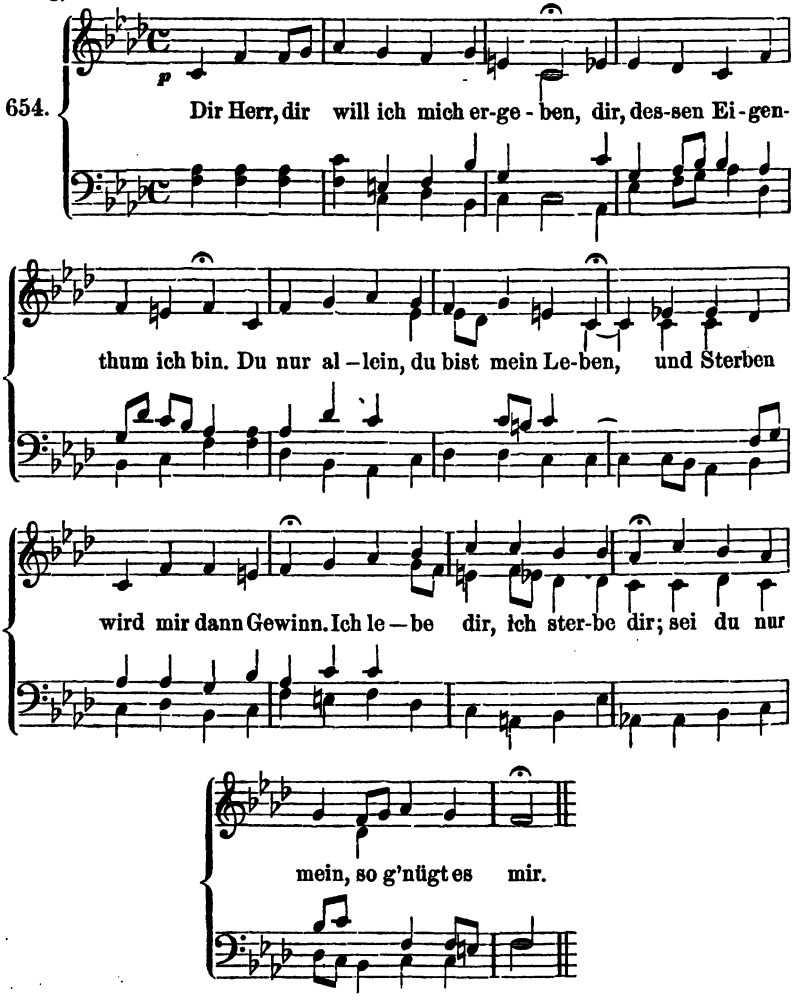
653.



Digitized by Google

Es ist mit der Sache verbunden, dass Vier- und Fünfklänge, zu deren Darstellung mehr Stimmen erforderlich sind, mehr in den Hintergrund treten, wie auch andere Forderungen z. B. die der Basscadenz minder streng gehalten werden können. Sehr sinnvoll hat Mendelssohn im „Paulus“ zu dem Chorale: „Dir Herr dir will ich mich ergeben“ sich für die Wahl dreier Stimmen entschieden. Die Frauenstimmen tragen beide vereint und tiefliegend, mithin in tiefer Ergebenheit den cant. firm. vor, während der Tenor in seiner bewegteren, leidenschaftlichen Weise die Jünglinge grösser, ausgedehnter die jugendliche, gleichsam johanneische Hingebung reden lässt, die Bässe aber feierlich-ruhig, männlich-entschlossen unterstützen:

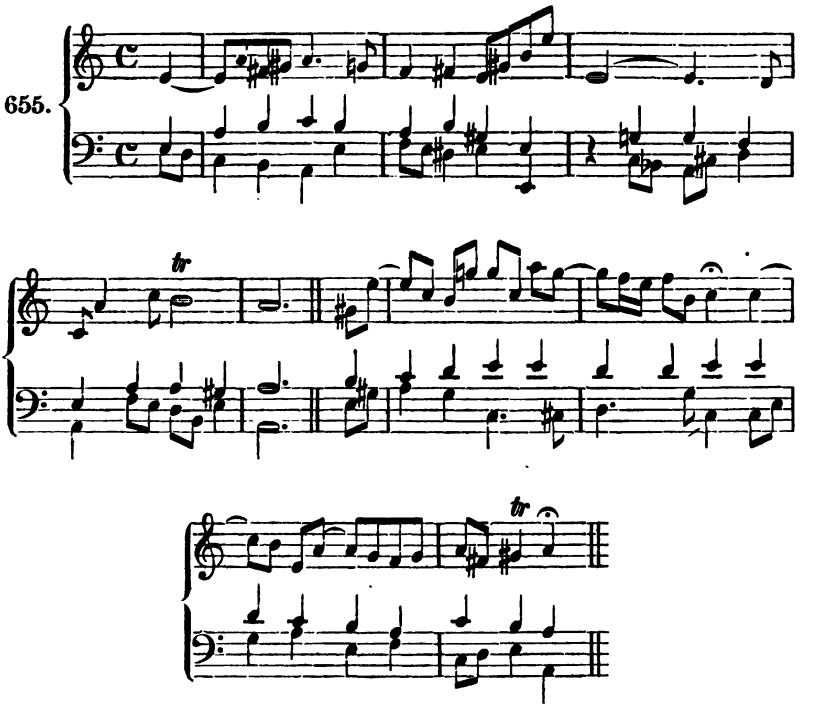
654.




Digitized by Google

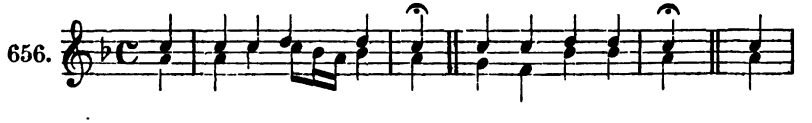
Uebrigens können auch hier alle jene Aufgaben Platz greifen, dass der cant. firm. in andere Stimmen tritt. Derselbe Choral mit dem cant. firm. im Tenor würde etwa so sein:

655.

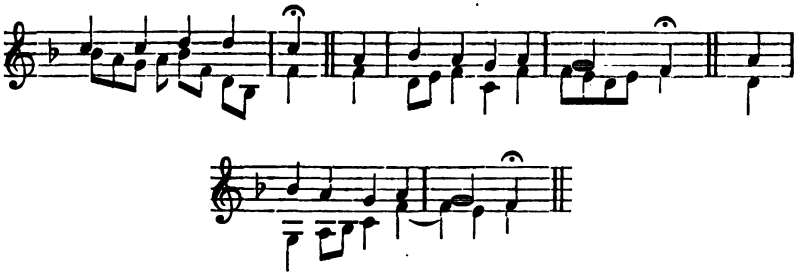


Soll der Choral nun gar zweistimmig bearbeitet werden, so dürfte es noch schwerer sein, die Vollständigkeit der Harmonie zu erreichen, da nächst dem cant. firm. nur noch eine Stimme vorhanden ist, welche die Begleitung auszuführen hat. Wir werden uns hierbei meist auf Terzen und Sexten, hin und wieder sogar auf den zweistimmigen Satz der Naturharmonie beschränken müssen. Denn die Vorhalte haben leicht etwas Hohles und Unbestimmtes, wenn sie dem sich langsam feierlich bewegenden Chorale gegenüber treten. Oft ist es genügend, wenn durch Terz und Grundton das Verständniss der Harmonie erreicht wird.

656.



Digitized by Google



Mehr als hier dürfte für jetzt nicht rathsam sein, über den zweistimmigen Satz zu sagen. Ein Weiteres muss dem zweiten Theile dieses Lehrbuches vorbehalten bleiben.

Der Grund, mehr als vierstimmig zu schreiben, kann möglich der sein, dass uns grosse Massen von Sängern oder das Orchester mit dessen vielen Stimmen zu Gebote stehen. So hat C. Fasch nach dem Vorbilde einer vielstimmigen Partitur eines Italieners eine sechszehnstimmige Messe d. h. für vier Chöre, die hin und wieder zusammentreten, auch vielfach verdoppeln, mithin zunächst aus ganz äusserer Veranlassung, nicht aus innerer Nothwendigkeit geschrieben. Andere sind noch weiter gegangen, namentlich italienische Componisten. So hat Verf. einmal in einem achtundvierzigstimmigen Stücke mitgesungen, worin die zwölf vierstimmigen Chöre (aber nicht auf einmal, sondern) nacheinander einsetzen, so dass die ungeheure Partitur treppenartig emporsteigt. Im Grunde können ja auch nicht alle Stimmen zusammentreten und es ist auch keinesweges bei Fasch der Fall. Wie sollte sich ein sechszehnstimmiger Accord ausnehmen — vollends eine Entwickelung von Stimmen gegeneinander gebildet werden? Sollen mehr als vier Stimmen beharrlich bei einander bleiben — also im Choralstyl gesetzt werden, so ist schon Dieses bedenklich schwierig, wie viel wird es ein noch mehrstimmiger Satz sein! Es liegt alsdann in der Natur der Sache selbst, dass die Dreiklänge zu Vier-, und die Vier- zu Fünfklängen erweitert werden müssen. Dies geschieht durch die Verdoppelung überhaupt und vor Allem des Grundtones, dann der Quinte, endlich auch wohl der Terz. Wo es also angeht, wird den Dreiklängen die Septime u. s. w. beigefügt — Alles dies mit Vermeidung der Fehler gegen die Reinheit des Satzes. Oefter auch kann eine gewaltige Wirkung dadurch hervorgebracht werden, dass man liegende Bässe anwendet, gleichsam als Grundlage einer vielbewegten Welt und mithin Orgelpuncte schreibt. Denn nirgend ist es mehr gegründet, Massen von Harmonieen zu häufen, als über ruhenden Bässen. Wir kommen also darauf zurück, dass besonders Grundton und Quinte es sind, welche sich wegen ihrer Verdoppelungsfähigkeit fruchtbar erweisen. Nicht zu

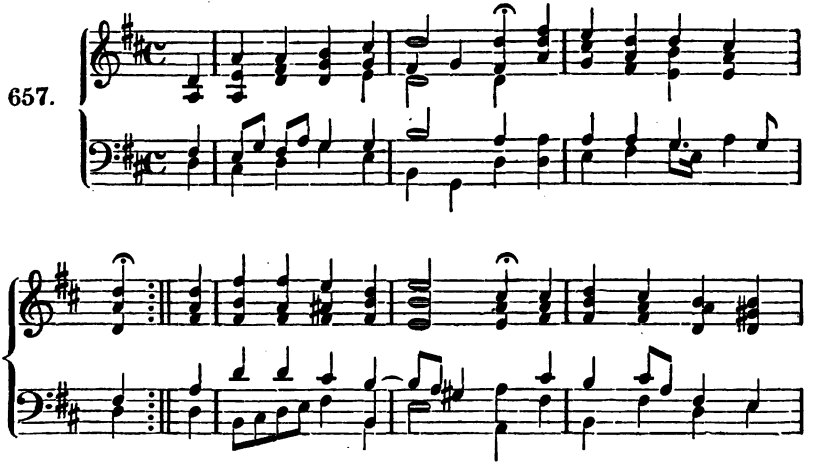
Digitized by Google

vermeiden wird es sein, dass die Stimmen einander hin und wieder kreuzen, vollends wenn der Satz nicht in weiter Lage aufgefasst wird. Dennoch ist es nicht ausführbar, überall acht Stimmen, die verschieden gehen, zu setzen. Händel hat in einem achtstimmig geschriebenen Werke „Israel“ die Stimmen nicht durchgängig selbstständig geführt, sondern hin und wieder gleichnamige combinirt. Er sowohl wie Seb. Bach, die grössesten Meister in der Harmonie, haben nur in einfach harmonischen Sätzen vielstimmig gearbeitet, in mehr entwickelten Formen z. B. in Fugen haben sie es in der Regel bei vier Stimmen bewenden lassen. Es kann daher für den Anfänger um so weniger Grund vorhanden sein, sich mit vielen Stimmen zu belasten, wenn solche Meister eine vernünftige Grenze, die rechte Mitte zwischen dem Zuwenig und dem Zuviel in dem vierstimmigen Satze gefunden haben. Damit aber der Anfänger dies aus eigener Beurtheilung lerne und sich selbst diese Erfahrung erwerbe, möge er erst einmal einen fünf-, dann einen sechsstimmigen Choral versuchen.

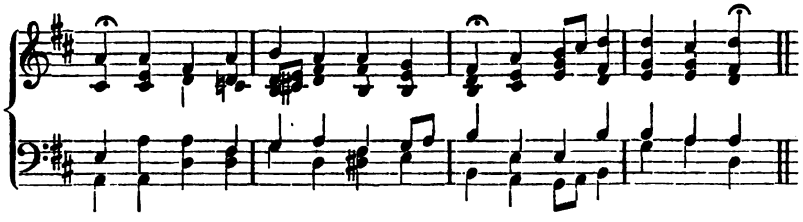
Zu dem sechsstimmigen Satze verwenden wir entweder vier Frauen- und zwei Männerstimmen oder wir nehmen die correspondirenden Stimmen entweder Sopran und Tenor, oder Alt und Bass doppelt — vorausgesetzt, dass nicht noch andere zufällige Gründe von Einfluss sind.

Fünfstimmig. „Wie soll ich Dich empfangen“

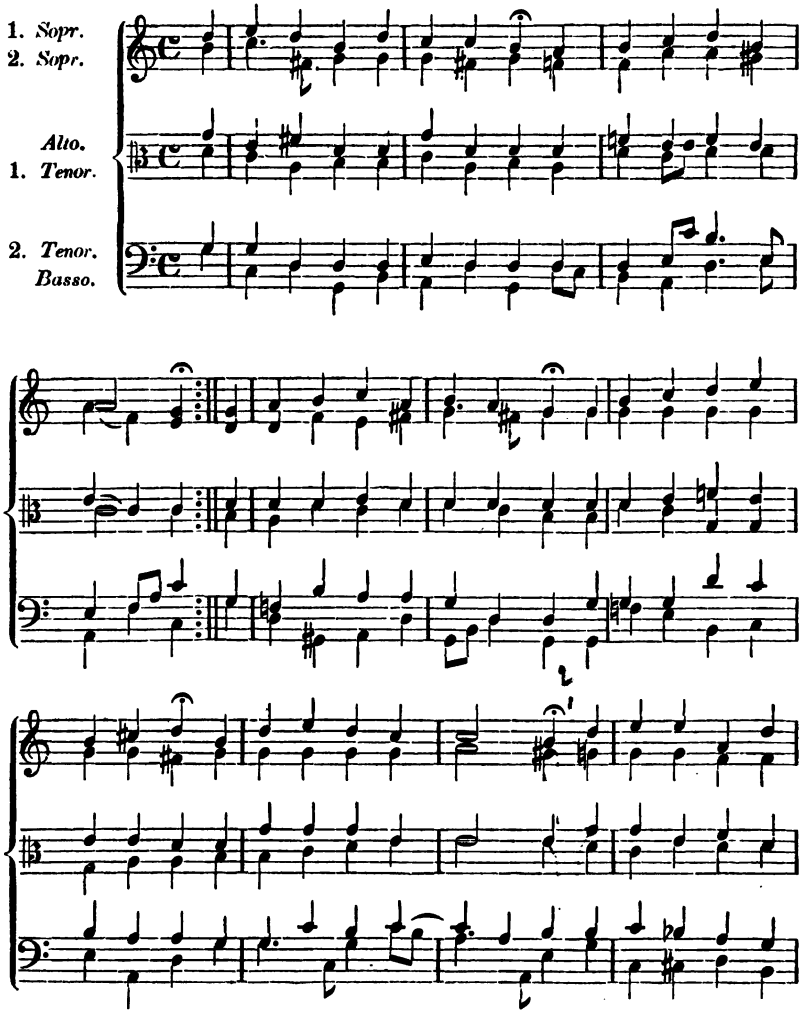
657.



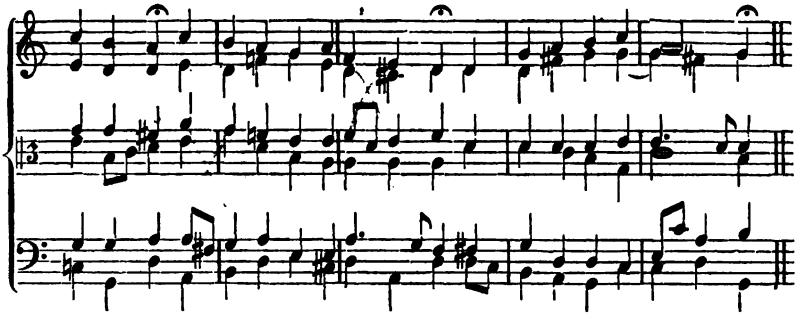
Digitized by Google



658. Sechsstimmig. „An Wasserflüssen Babylon“



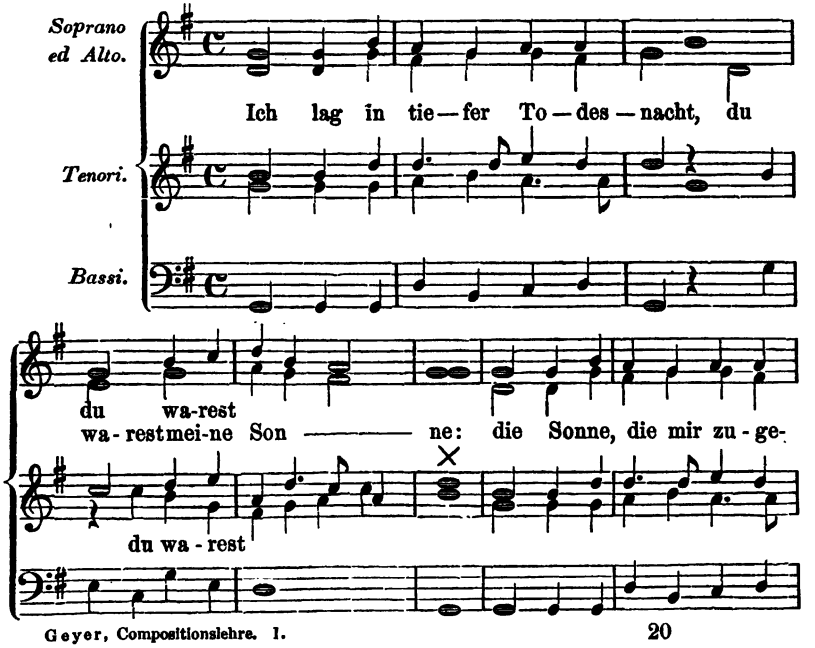

Digitized by Google



Mehr, als einmal, haben sich die Stimmen behelfen müssen mit Verdoppelungen, mit verdeckten Quinten und Octaven, wovon angenommen werden muss, dass sie im mehrstimmigen Satz unvermeidlich sind und nicht als Verstösse gegen die Reinheit angesehen werden können.

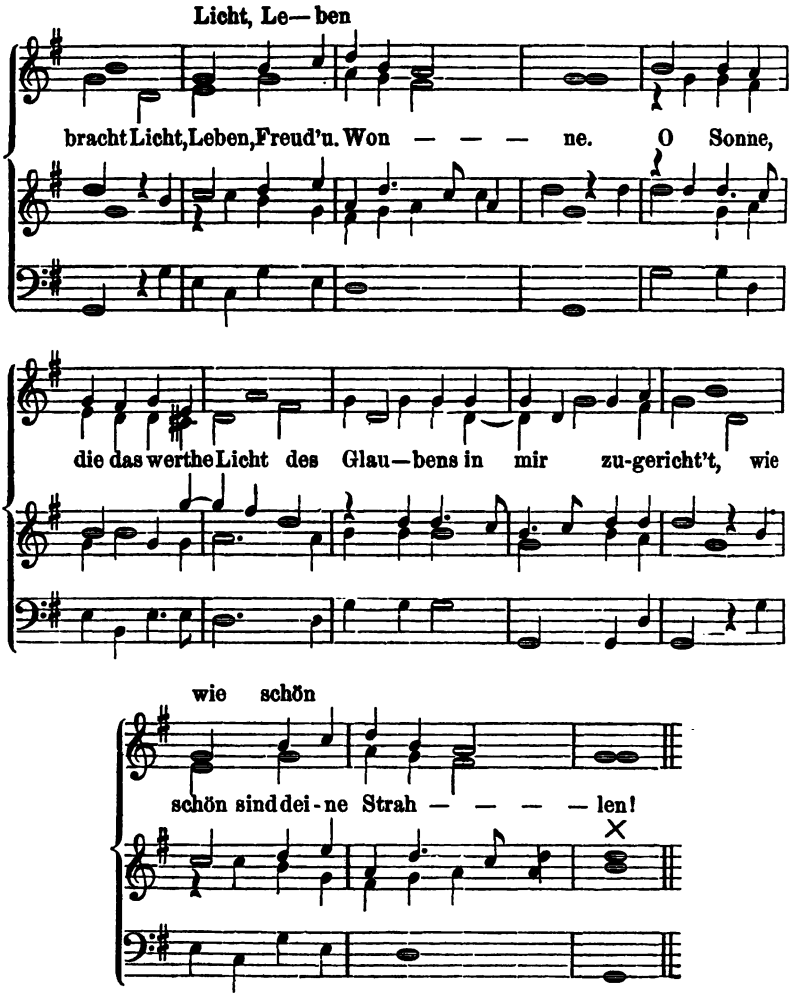
Ungleich schwieriger würde der noch mehrstimmige Satz sein und wenn, wie es der Choral wünschen lässt, überwiegend Dreiklänge angewendet werden sollen, fast unmöglich. Indem wir die Uebung hierin dem Eifer des Schülers anheimstellen, unterlassen wir nicht, einen Choral von J. Eccard (1553—1611 in Berlin) mitzutheilen, um gleichzeitig von dem motettenartigen (gemeinhin rhythmisch genannten) Choralgesang dieses wackeren Meisters eine Vorstellung zu geben.

659. Fünfstimmig: „Nun freut euch, lieben Christen g'mein"






Digitized by Google




Digitized by Google

# Zweite Abtheilung.

## Das weltliche Volkslied

In dem Choral hat sich die einfachste Weise der Begleitung ergeben. Grundzug war in ihm, dass jeder Ton der Melodie seine Harmonie erhielt. Diese Art der Begleitung kann, wie sich von selbst versteht, über den Choral hinweg auch auf einfache, in religiösem Sinne zu nehmende Sätze, z. B. patriotischen Inhaltes, ausgedehnt werden. Es bieten sich jedoch, veranlasst durch noch anderen Inhalt von Liedern, ausserdem mannigfache Formen der Begleitung dar. Aus der Sache selbst folgt und hat sich ergeben, dass nicht ein jeder Melodieton ein so wuchtvolles Anhängen der Harmonie an ihn verträgt. Mag jedoch die Form der Begleitung werden, wie sie will, immer muss eine gesunde, in sich verbundene, dem Sinn entsprechende Harmonie den Hintergrund bilden. Es wäre aber beengend und ist unmöglich, dass jede Melodie mit vier in die Harmonie aufgehenden Stimmen und nicht vielmehr bald zwei-, bald dreistimmig u. s. f. mithin in sich gemischt, besser gesagt figurirt begleitet werden würde. Bei dem Choral konnte von einer Erfindung der Begleitung nur in dem Sinne die Rede sein, dass diese letzte choralartig ausfallen musste. Es wird nun Aufgabe:

1. andere Begleitungsformen aufzusuchen.
2. dann eine dem Sinne, dem Inhalte des Liedes entsprechende zu wählen.

Welche Lieder können wir meinen? Es sind Volkslieder und wir wählen sie ihrer Einfachheit und Schlichtheit wegen.

Denn um selbst zu schaffen — dazu bedarf es umfassender Kenntnisse in der Begleitungskunst, indem die Erfindung sich nicht etwa blos auf die Melodie beschränkt, sondern mit dieser ist die gleichzeitige der Harmonie eng verbunden: jene muss von dieser und diese von jener unterstützt und getragen werden, so dass beide Eins sind.

Also ein Lied, welches wir wählen, hat bestimmten Inhalt und auf ihn müssen wir allseitig eingehen. Dieser Inhalt ist viel mannigfaltiger,



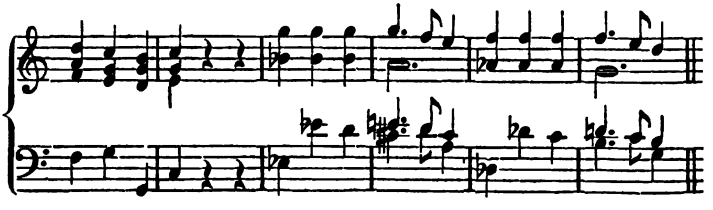
Digitized by Google

als der des Chorales, welchem bei allem Wechsel von Stimmungen doch immer der eine Grundgedanke des geistlichen Elementes unterliegt. Diese Verschiedenheit lässt mancherlei Behandlung zu. Es fehlt uns aber nicht an Liedstoff, denn nächst den nordischen Völkern (Schottland, Scandinavien) besitzt Deutschland die meisten Volkslieder. Besonders reich ist er zusammengetragen durch den Sammelfleiss von Erk und Irmer („die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen 1841") in einem Werke, welches leicht alle ähnlichen überflüssig machen würde, wenn es von Neuem gesichtet und weiter geführt werden möchte.

In wie fern aber können wir mit Begleitungsformen auf den Inhalt eingehen?

Schon die Harmonie ist fähig, demselben eine Färbung zu geben, z. B. überwiegend Molldreiklänge! Denken wir an die schmachtende None und an den weltschmerzlichen verminderten Septimen-Accord. Vollends aber die Modulation. Sie kann eine mehr oder minder lebhafte Farbe annehmen oder gar leicht übertrieben werden. So hat Verf. einmal den zweiten Theil des Liedes: „God save the king" auf solche Art gehört:

660.



wobei die Sequenz das Schroffe des *Des*-dur-Eintrittes mildert (Vergl. S. 223.) Wie wir bei dem Choral wahrgenommen haben, so kann die Harmonie bis zum Aberwitz weit getrieben werden. In einer flüchtigen Laune mag so etwas hingehen und wir finden es hin und wieder bei Variationen, so z. B. in „Vien qua dorina bella" von Weber, worin die eine als Choral behandelt wird. Das so Herausgeklaubte kann wohl einmal das Rechte sein, ist aber nicht Norm. Liegt so Etwas an den äussersten Grenzen der Möglichkeit, so finden wir an dem andern Ende das Allereinfachste in der Naturharmonie. Auch sie kann mit ihren hellen Klängen angebracht sein, besonders wenn wir erwägen, dass es im Sinne des Volksthümlichen liegt, mit ihr gleichsam naturalisirend, zu begleiten. Wie weit wir auf diese Weise gehen, dies wollen wir das Maass der Harmonie nennen. Sie hat den ersten Einfluss auf den Inhalt. In obigem Falle zeigt sie sich eben maasslos in der Ausweichung.

Digitized by Google

Noch ehe wir hierin eine Bestimmung treffen, ist, wie beim Choral, das zu bearbeitende Lied in einer bestimmten Tonart niederzuschreiben.

Hierbei ist Rücksicht zu nehmen:

1. Auf den Umfang der Melodie.
2. Auf das Angemessene in der Wahl der Tonart.

Was das Erste betrifft, so ist anzunehmen, dass die meisten Lieder den Umfang einer Decime nicht überschreiten, indem sie den Kern jeder Stimmenlage in Anspruch nehmen.

Was das Zweite, so wäre es offenbar ein Fehlgriff, wenn wir ein Lied von gewöhnlichem Schlage in eine entlegene, seltene und feierliche Tonart stellen wollten. Es kann zwar ebensowenig bewiesen werden, dass oder warum eine Tonart ein gewisses Gepräge oder ihren Charakter ausspricht, als es beschrieben werden kann, was die blaue Farbe ist und worin sie sich von roth unterscheidet. Wie ich dies nicht beschreiben kann, denn ich muss es sehen; ebensowenig vermag ich die Charaktere der Tonart zu beweisen, ich fühle es und handele nach musikalischer Eingabe. Im Allgemeinen werden also die selteneren Tonarten z. B. *As*, *Des* und *Fis* bei einer so vulgären Sache, wie ein Volkslied ist, auszuschliessen sein.

Nun ist zu bestimmen, in wie weit die Harmonie tonisch, in wie weit modulatorisch werden solle. Je mehr Bedeutendheit oder je mehr Wucht jeder Ton durch eigens hinzugefügte Harmonie enthält und je mehr modulatorische Wichtigkeit, desto schwerer wird der Inhalt des Liedes werden. Es kann mithin die Rede sein von mehr oder weniger chargirter Behandlung einer Melodie. Damit sich die Harmonie planer mache, oder wenn — dann geht sie auseinander in Formen, mehr oder minder durchsichtig, in grösserer oder geringerer Stimmenzahl, massenhaft, massiv, oder tändelnd u. s. f.

Hierbei stellt es sich nun heraus, dass wir bei den Formen der Begleitung nicht an Gesangmittel zunächst denken — dies war bei dem Choral der Fall, wo die Stimmen als vocale genommen wurden. Mit der Gesangmusik ist es eng verbunden, dass die Stimmen, wenn nicht zu gleichem, doch annähernd zu einem gewissen Rechte mit der Melodie kommen. Dies verlangt schon der Text, welcher in der Regel von allen Stimmen in Anspruch genommen wird. Mit dem enger gefassten Begriff Begleitung verbindet sich die Unterordnung der Stimmen unter die Melodie und zwar ebensowohl der Masse der Stimmen nach, welche in dieser oder jener Partie der Composition beliebig wechseln kann (sie tritt nur in den Hauptmomenten der Composition gesammelt auf, in andern, nach dem Geschmack und der Anordnung des Componisten untergeordneten, Stellen weniger) als auch ihrer Bedeutung nach. Es braucht nämlich die begleitende Stimme nicht stets als tiefere ge-

Digitized by Google

dacht zu werden, sondern sie kann in jeder Stimmenregion bald höher bald tiefer, ja über den Tönen des Liedes liegen. Wir müssen uns Aufklärung darüber verschaffen, welchen Sinn diese Stimme haben solle. Dies ist auch nöthig für die Ausführung. Begleitender Instrumente können zwar viele sein. Doch eignet sich wohl nichts mehr dazu, als Saitenspiel, indem alle Blasinstrumente, dem Gesange ähnlich, diesem selbst Eintrag thun. So ertönt aus dem Munde des Volkes das Lied zu der die Harmonie einfach anschlagenden Zither. Vermag diese nicht wohl mehr als die Harmonie in leidlichem Zusammenhange, so tritt in grösserer Ausdehnung und zu künstlerischer Befriedigung das ihr in solchem Sinne verwandte, unendlich mehr vermögende Clavier an seine Stelle. Sprechen wir also von Begleitung, so stellen wir uns das derselben am meisten dienstbare Instrument vor. Diese Vorstellung wird uns nicht schwer, da das Clavier verbreitet und hinlänglich bekannt ist. Wir können und wollen jedoch für den Augenblick nicht weiter über die Individualität desselben reden —, sondern fassen es eben nur als begleitendes auf. Jedenfalls ist es so umfassend, wie kein anderes, die Orgel ausgenommen, und da es dies ist, so wird zuerst nothwendig, dass wir uns vorstellig machen, welche Klangwirkung es in seinen sieben Octaven macht. Und wie sind diese dann anzuwenden?

Im Allgemeinen ist anzunehmen, dass die höheren Klänge eine hellere, sonnige Vorstellung, die tieferen eine dunklere, nächtliche geben. Der Mittellage dagegen ist eine gesättigtere Färbung zu eigen. Nehmen wir hierzu noch eine nahe liegende Vorstellung zu Hülfe, so können wir sagen, dass da, wo wir Flötenklänge anzuwenden finden würden, wir die höhere Lage, wo wir Clarinetten- oder Hörnerklänge vermuthen, die mittlere, endlich wo wir den Contrabass für gerathen halten, wir die tiefste Lage wählen.

Dies sind im Allgemeinen die Gesichtspuncte, aus denen wir die Sache zu betrachten haben. Ehe wir jedoch an die Arbeit selbst gehen, müssen wir etwas umständlich die Formen kennen lernen, welche in angegebener Weise der Kunst der Begleitung dienen. Wir gelangen hiermit zu einer neuen, wichtigen Behandlung eines Satzes nämlich zu der:

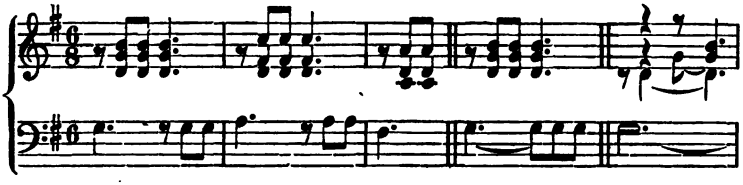
## Figuration.

Sie war nach S. 29 zuerst rhythmischer Art. Und wirklich kann wie der einzelne Ton, so ein ganzer Accord seine Zerlegung in Rhythmus erfahren. So können für jeden Accord viele lebendige Formen eintreten, z. B. *A*-dur Symphonie von Beethoven:

Digitized by Google

661.

Aehnliche Formen ergeben sich auf jeder Seite von allerhand Musiken, z. B.:

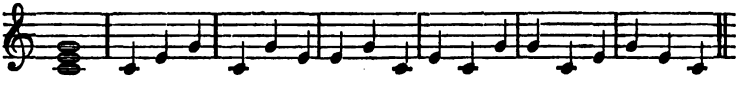
662. 

wobei die Auflösung der dieser bedürftigen Intervalle durch Pausen nur unterbrochen, nicht unterlassen ist.

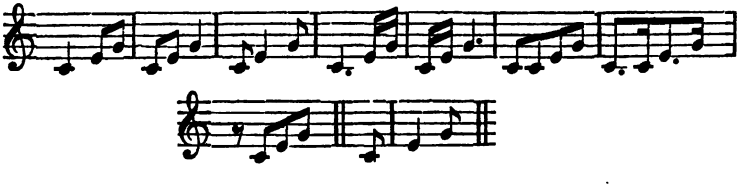
Eben dort haben wir auch von melodischer Figuration gesprochen, sie musste freilich da in den Schranken der überhaupt dem Satze zu Grunde liegenden Tonleiter bleiben. Jetzt, nachdem wir durch das weite Gebiet der Harmonie gewandert sind, steht jede Form unter dem Einflusse derselben. Wenn nun ein Satz in der Art figurirt wird, dass die Accorde in ihre harmonischen Töne zerlegt werden, so wollen wir diese Figuration die harmonische nennen. Wenn aber mehr als jene, die diatonische oder chromatische Tonleiter in Durchgängen und Hülfstönen damit verbunden wird, so wollen wir die Figuration die melodische nennen.

## Die harmonische Figuration.

Jeder Accord kann in seine Bestandtheile zerlegt werden, so dass diese nicht gleich-, sondern ungleichzeitig auftreten. Nach der Combinationslehre (S. 24) wird ein aus drei Tönen bestehender Accord in sechs Motive zerlegt:

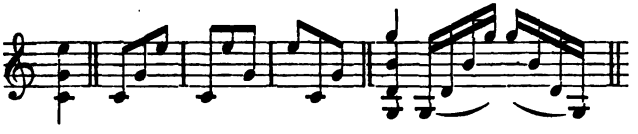
663. 

unter dem Einflusse des Rhythmus in noch weit mehr Gruppen:

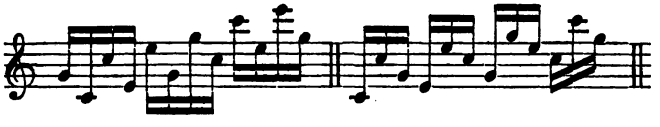
664. 

Digitized by Google

deren weiteres Suchen eigenem Fleisse überlassen bleibe. Aus einem in vier Tönen bestehenden Accorde können 24 Motive erwachsen, weit mehr wieder unter dem Einflusse des Rhythmus und wenn wir der Figuration eine noch grössere Anzahl von Tönen unterlegen, so würden wir alsbald bis in die Millionen gerathen. Je nach Lage des Accordes, den wir uns denken, zeigen sich die Figuren enger oder gespreizt:

665. 

Hierbei wird sofort ein Maasshalten nothwendig. Die Motive können leicht maasslos werden, mehr oder minder zackig auftreten:

666. 

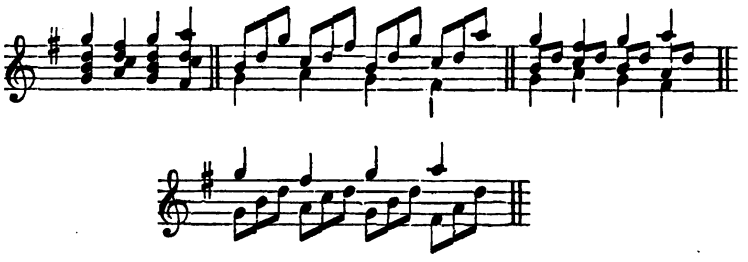
wobei ein feinerer Unterschied darin liegt, welcher Ton, ob Grundton, Terz oder Quinte anfängt. Prüfen wir daher die Wirkung, welche hiermit verknüpft ist, sorgfältig. Von Einfluss ist es auch, in welchen Linien die Figuration auftritt, ob in geraden oder gebogenen, oder ob in wellenförmigen Linien:

667.

Wollten wir der Beispiele mehr, so dürften wir nur in Pianowerken, namentlich modernen, nachschlagen. Gründe der Vielheit in Figurationen bei diesem Instrumente sind mehrere. Einmal ist es klanglos und muss daher durch ein rasches Nacheinander der Töne wirken. Fr. Liszt figurirt in seiner Umschreibung des Erlkönigs von Schubert den einzelnen Ton in mehreren Octaven, um ihn zur Geltung zu bringen. Dann aber tritt dies Instrument nun recht in seinem Charakter als begleitendes auf, indem an die Stelle des vollen schweren Accordes, der gesungen eben so vieler Personen bedarf, als er Töne hat, nun die leichtere Figuration tritt. Es kann daher der Satz, welcher vorher vierstimmig war, von einer, zwei oder drei Stimmen ausgeführt werden und bleibt doch dem Wesen nach vollständig. Wir sehen ihn hier zuerst in der Ober-, dann in der Mittel-, endlich in der Unterstimme figurirt:

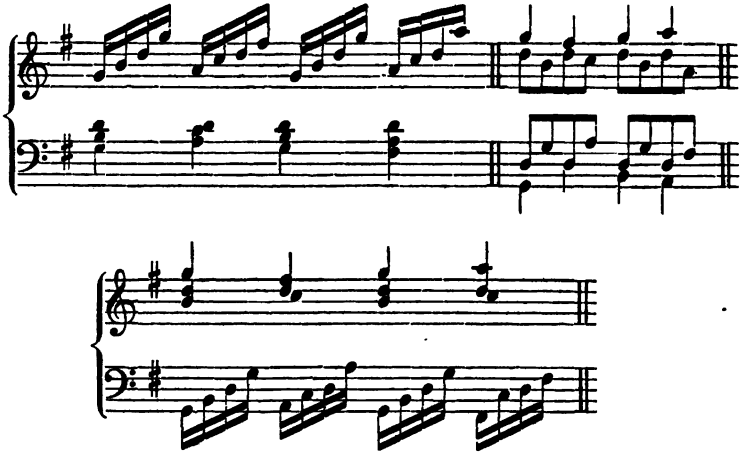
Digitized by Google

668.



Ebensowohl können wir ihm aber auch wieder die festen Stimmen beifügen und ihn massiver machen:

669.



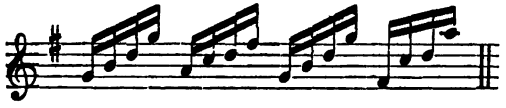
So sehen wir über einer ganz einfachen Grundlage von Harmonieen zahllose Möglichkeiten von Figurationen entstehen, in welchen dem Inhalte nach zwar derselbe Satz niedergelegt ist, der formellen Erscheinung nach aber stets um ein Weniges verschiedene Gestalten zum Vorschein kommen.

Da nun die Figuration auf der Grundlage der Harmonie gebaut ist, so hat sie nur dann vernunftgemässe Anlage und Folge, wenn sie, wie jene, inneren Zusammenhang, stete Verbindung hat. Sie ist also:

1. harmonisch zu begründen, d. h. alle Regeln, welche in der Accordlehre galten, finden auf sie Anwendung.

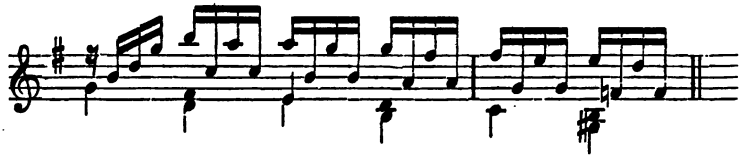
a. Aufzulösende Intervalle werden auch hier aufgelöst. Es findet in der Regel jeder Ton in der Stellung der harmonischen Figuration seine Befriedigung, die er ursprünglich im Accord hatte. In diesem Satze:

Digitized by Google

670. 

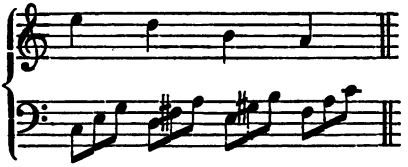
ist das *c* der zweiten Figur Septime, *fis* Leitton. Beide werden jedoch nicht sofort aufgelöst, sondern erst bei fortgesetzter Entwickelung der Figuren. Hier geht nun das erwähnte *c* in die zweite Note, das *fis* in die letzte der dritten Figur, so dass die Auflösung nur verzögert, im Grunde aber nicht versäumt worden ist und in den Accord erfolgt, in den sie in der Harmonie gehen musste.

Ebenso ist es mit Vorhalten:

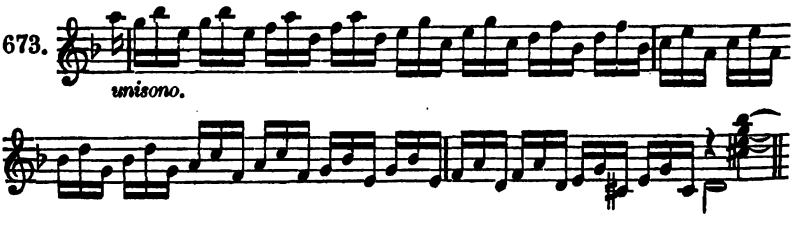
671. 

Wollte man überall die Auflösung sofort nach der ihr zukommenden Stufe erfolgen lassen, so würde dies dem Satz allen melodischen Schwung, die Treue der Durchführung, den Reiz der Freiheit rauben.

b. Im Allgemeinen sind auch hier Quinten- und Octavenfolgen zu vermeiden, wenn der Parallelismus in der Harmonie dahinter steckt:

672. 

Offenbar ist jedoch das Uebele dadurch gemildert, dass die Quintenfolge nicht gleichzeitig gegeneinander, sondern getheilt auftritt, woraus mithin überhaupt auf die Milderung der Fehler durch die Figuration zu schliessen ist. Noch weniger auffallend sind die Quinten, wenn sie aus einer und derselben Tonart herrühren. So findet sich in der *D*-moll-Toccata von Seb. Bach folgende Stelle:

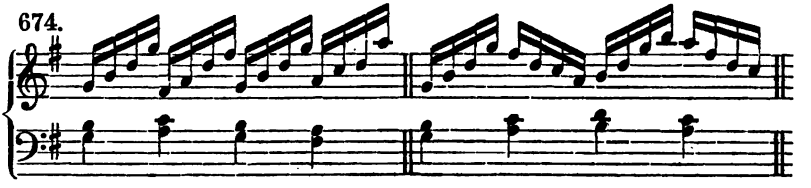
673. 


Digitized by Google

welche jedenfalls eine seltene, immerhin auffallende Erscheinung bleibt, die von der Regelmässigkeit noch immer sehr gut zu unterscheiden sein wird.

Häufiger als Quinten mögen bei harmonischen Figurirungen die Octaven, besser gesagt die Octavenverdoppelungen vorkommen.

674.

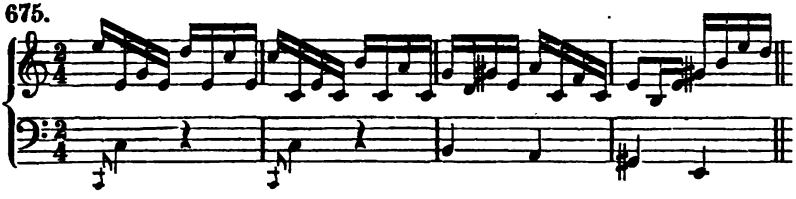


wobei es im ersten Falle noch etwas Anderes ist, als im zweiten. Dort nämlich sind die Octaven, welche ursprünglich in der Harmonie lagen, in eine und dieselbe Stimme übertragen. Dies ist unbedenklich. Hier hingegen sind sie mit dem Basse parallel, und dies ist die Weise der Octaven, welche nach Allem, was sich uns im Verlaufe der Lehre ergeben hat, die roheste ist und da, wo sie etwa vorkommt, eine grobe, hohle Wirkung machen soll. Wir mussten dies an einer bereits S. 191 gedachten Stelle aus Beethoven's Sonaten wahrnehmen. Wir wollen einmal das, was ursprünglich für Clavier hingeschrieben ist, mit dem Orchester vergleichen — eine Vorstellung, welche durch ihren Vergleich immer nützlich werden kann, so werden wir im Allgemeinen (aber eben nur im Allgemeinen) sagen können, dass da, wo wir Contrabässe denken, wohl schwerlich Octaven mit irgend einer anderen Stimme werden vorkommen können; wo wir uns aber Hörner und Fagotte vorstellen, da mögen Octaven recht gut mit den anderen Stimmen vorkommen können. Es scheint darauf anzukommen, ob die tiefste Stimme den Charakter des Basses habe, oder den einer Mittelstimme. Indem wir diese Beobachung eigenem Nachdenken empfehlen, beziehen wir sie nicht gerade auf die eben angeführte Stelle von Beethoven, gewiss, dass er dieselbe bei der Uebertragung für Orchester mit Contrabässen besetzt haben würde. In diesem Falle sind die Aussenstimmen überhaupt im Unisono geführt.

c. Die Durchgänge werden so, wie in der Harmonie, behandelt oft nehmen sie, flüchtig wie sie sind, Theil an der Figuration:

Digitized by Google

675.



oft auch werden sie noch von einer Stimme unterstützt:

676.

wodurch dem Satze diejenige Festigkeit zu Theil wird, welche die Stimmen in dem durchweg harmonischen Satze haben mussten.

Hieraus geht hervor, dass eine harmonisch figurirte Stimme in sich selbst melodischen Fluss haben muss, womit wir

2. darauf kommen, dass die Figuration auch melodisch begründet sein muss, d. h. sie muss in dieser oder jener begonnenen Weise durchgeführt werden, mithin

a. motivtreu; wie das Motiv einmal gewählt worden ist, so muss es, ohne abzuspringen, mindestens bis zu einem Abschnitte oder in einer und derselben Periode ausdauern.

b. treu der Lage, womit einmal begonnen worden ist. Denn wenn die Figuration eine Folgerung aus der Harmonie ist, so muss sie sich an diese und ihre Folge stetig halten.

c. in der Bewegung beharrlich, ohne den Fluss zu hemmen. In dieser Beziehung würde die Wiederholung des nämlichen Tones oder einer Figur dem Zwecke gemässer sein, als Stillestand. Ausserdem ist sehr wohl zu beachten, wie die wellenförmige Bewegung vor der geraden, die sich kräuselnde, die zur rechten Zeit umkehrende vor der den Stoff sehr bald erschöpfenden, himmelanstürmenden Figuration vorzuziehen sein wird.

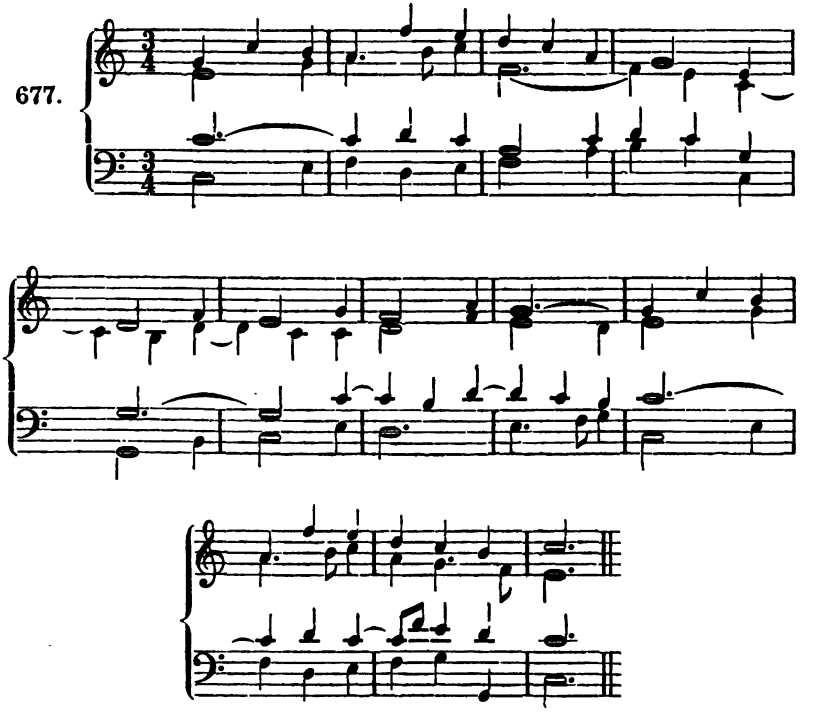
### Zur Uebung der harmonischen Figuration.

Wenn es nicht blos auf ein gedankenloses Machwerk abgesehen wird, so kann sich in der harmonischen Figuration das, was wir Erfindung nennen, sehr wohl aussprechen, daher die Uebung hierin warm empfohlen werden muss. Hier, wie überall in der musikalischen Erziehung ist es erster Grundsatz, das Begonnene treu durchzuführen, selbst wenn die erste Anlage auch einmal weniger von Bedeutung sein sollte; besser, dass es durchgearbeitet, als dass es wieder verlassen

Digitized by Google

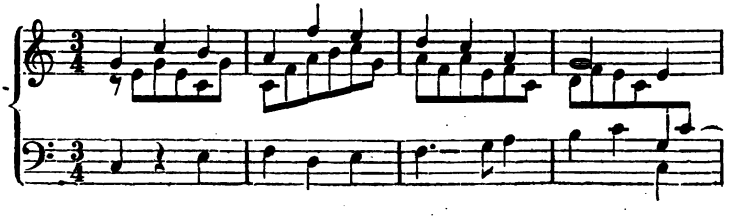
wird. Denn aus der Durchführung kann es erst ganz klar werden, ob und was an dem Motiv ist. Man wird wissen, von welchem Zweifelsinne der angehende Componist befallen wird; daher muss man ihm vorerst gut zureden, treu zu bleiben und nicht Alles, was er unter die Feder bekommt, ausreden! Vor allem aber muss darauf gesehen werden, dass die harmonische Anlage selbst einen gesunden Kern habe. Es sei dieser Satz Grundlage:

677.

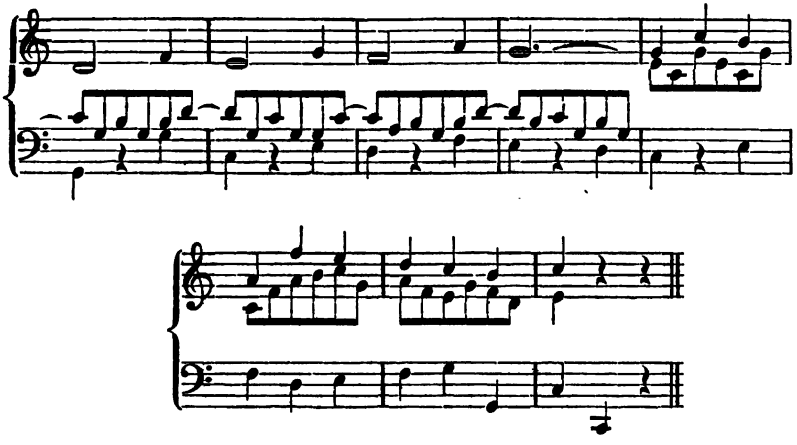


Wird zunächst die Mittelstimme figurirt, so wird der vierstimmige Satz mit drei Stimmen erreicht, indem sie figurirend nun für zwei arbeitet:

678.

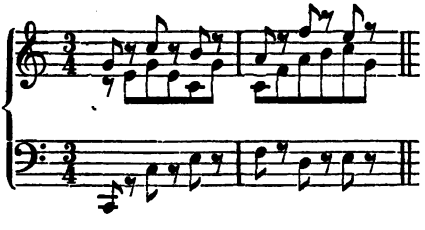


Digitized by Google



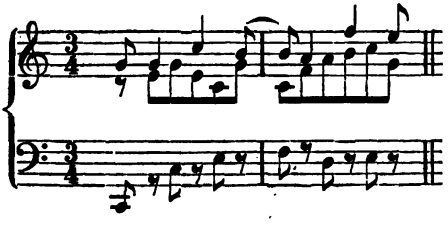
Dem Basse sind hin und wieder Pausen zuertheilt worden, damit er nicht die zartere, bewegliche Mittelstimme zerdrücke. Hierin können wir noch weiter gehen, so dass der Bass oder die Oberstimme, endlich auch beide durch Unterbrechungen durchsichtiger werden:

679.



Aehnlich gleichsam in Seufzern, worauf das französische Wort *soupirs* für die Pausen deutet, ist folgende Weise:

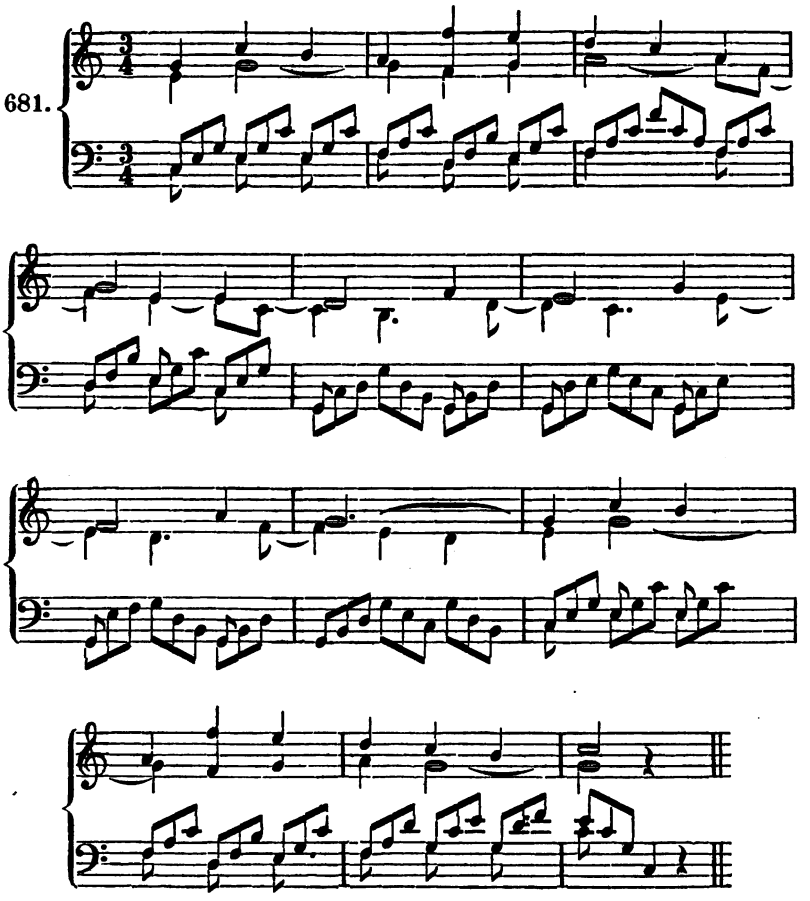
680.



wobei jedoch in dem Falle, dass die figurirende Stimme synkopirt, wie vom fünften Takte an, die Oberstimme den Gegenstoss gegen diese mit dem guten Takttheile machen muss. In diesem Beispiele:

Digitized by Google

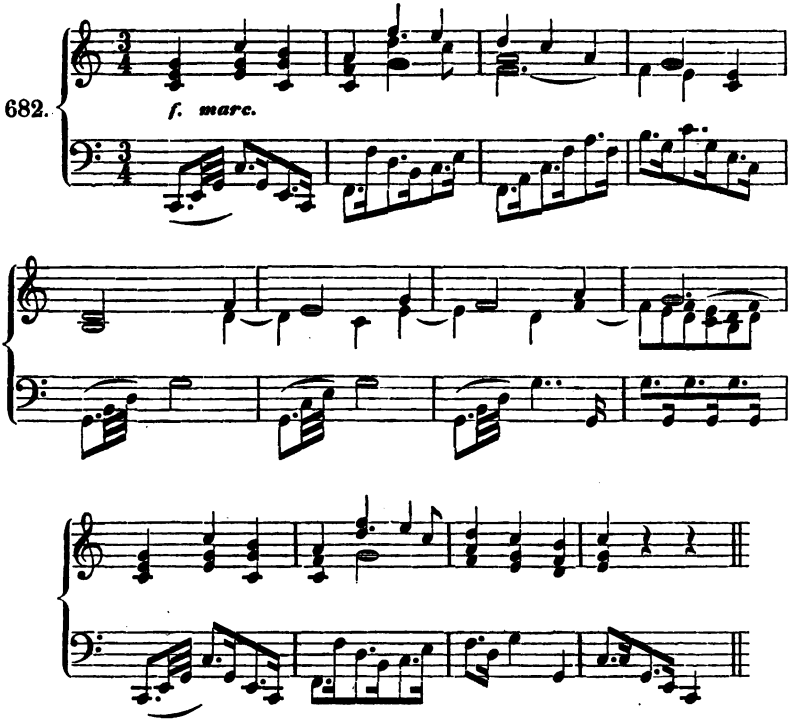
681.



sehen wir eine bassartige Figuration. Verglichen mit dem Orchester, würde sie durch das Violoncell, die durch Achtel einzeln angedeuteten Noten durch den Contrabass dargestellt werden. Hierdurch sind dieselben, als doppelte, bei der Ausführung etwas mehr hervorzuheben. Soll der eigentliche Bass figurirt werden, so ist es oft gerathen, entweder die Oberstimmen in eine höhere helle Octav zu verlegen, oder mehrfach zu verdoppeln, damit sie nicht von den Bässen verdunkelt werden. Auch liegt es im Charakter des tiefen Basses, die Grundtöne, wie gleich im ersten Takte der Fall ist, nachzuschlagen:

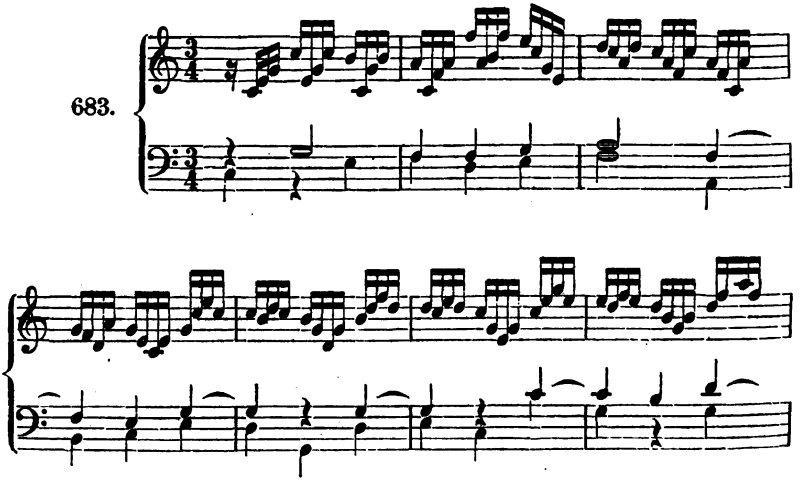
Digitized by Google

682.

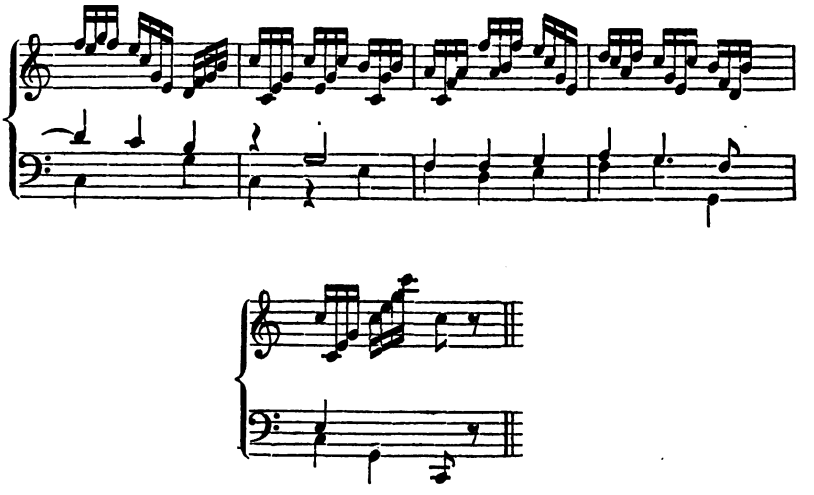



Wenn die Oberstimme figurirt wird, so ist sie es, die eine muntere, flüssigere Weise annehmen kann:

683.

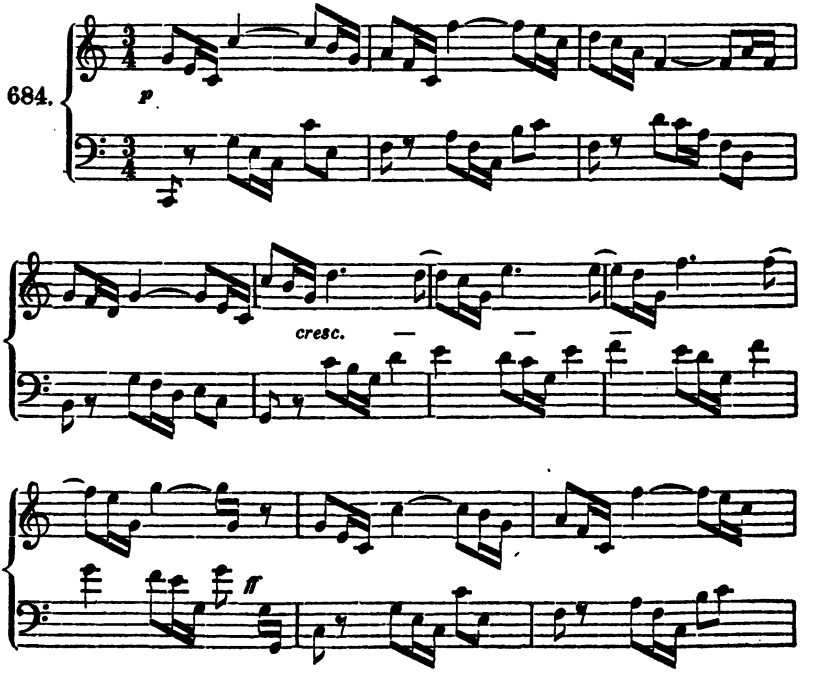


Digitized by Google



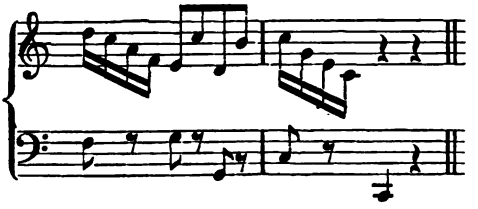
So wie nun in den bisherigen Uebungen der Figurationsstoff in einer Stimme durchgeführt wurde, kann er auch in mehrere getheilt werden. Versuchen wir es mit zweien:

684.



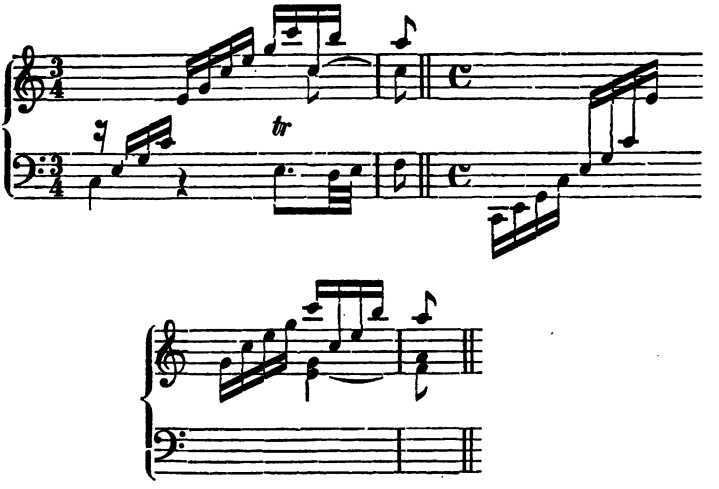



Digitized by Google



so sehen wir ein anmuthiges Spiel von nachachmenden Figuren. In so kleinem Genre, wie diesem, ist es fast mit einem jeden Satze zu erreichen, daher eine bei vielen Meistern beliebte Behandlung des Satzes. Wir können aber, noch weiter gehend, den Stoff in grösseren Linien auffassen:

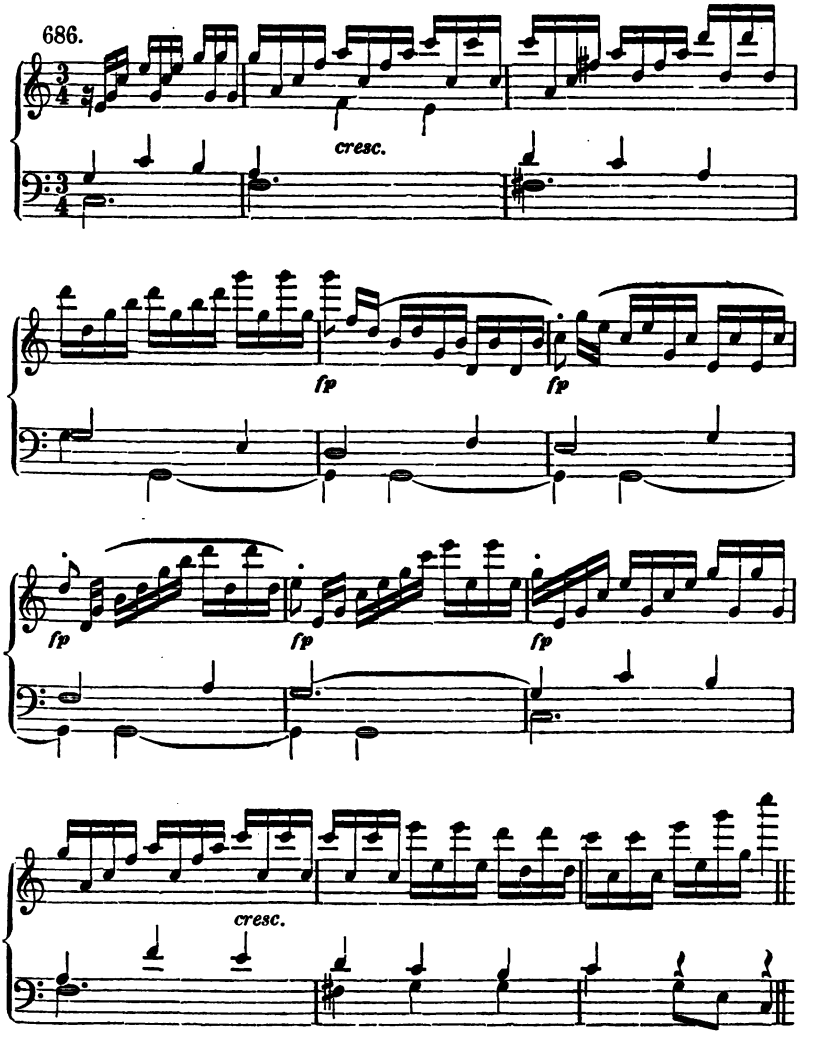
685.




Es ist nicht zu verkennen, dass alle diese Formen Vorstudien sind zu einer der wichtigsten Gestaltungen, nämlich der Umschreibung oder Variation. Die harmonische Figuration bildet dazu die erste, am meisten untergeordnete Stufe. Da mit ihr auf das Klangelement hingearbeitet wird, so ist sie die billigste Frucht, die als frühe, zeitige von allen Componisten gebrochen zu werden pflegt. Es ist kein Wunder, dass namentlich die Pianisten ihr eine grosse Aufmerksamkeit zuwenden. Dennoch fehlt es sehr an den kunstvolleren Formen, welche, bei mehr Mühe, eine tiefere Kenntniss der Harmonie bedingen. Hierzu gehört vor Allem die Aufgabe, dass der c. f. in den anderen Stimmen liegt, in welchem Falle dann die Harmonie ganz anders aufzufassen ist, wie bei Gelegenheit gleicher Studien im Chorale gezeigt worden ist.

Digitized by Google

Der c. f. im Tenor:

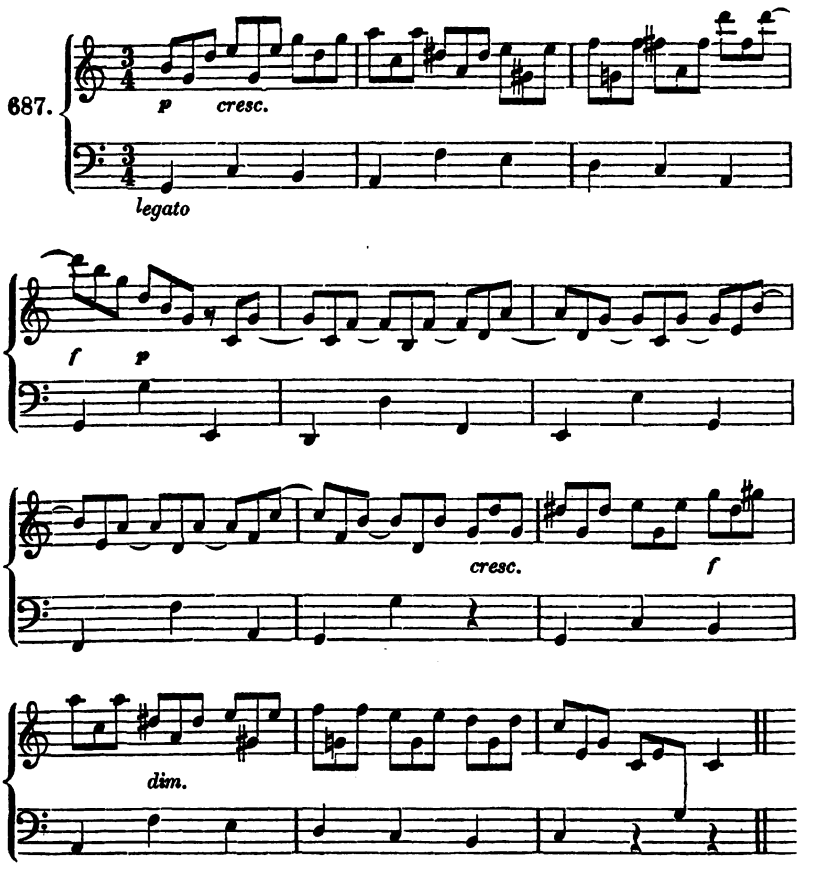



Noch abweichender gestaltet sich die Harmonie, sobald der Bass den c. f. übernimmt. Schon der erste Ton kann nicht mehr Tonica bleiben. Im zweiten Takt sehen wir die phrygische Wendung u. s. w.



Digitized by Google

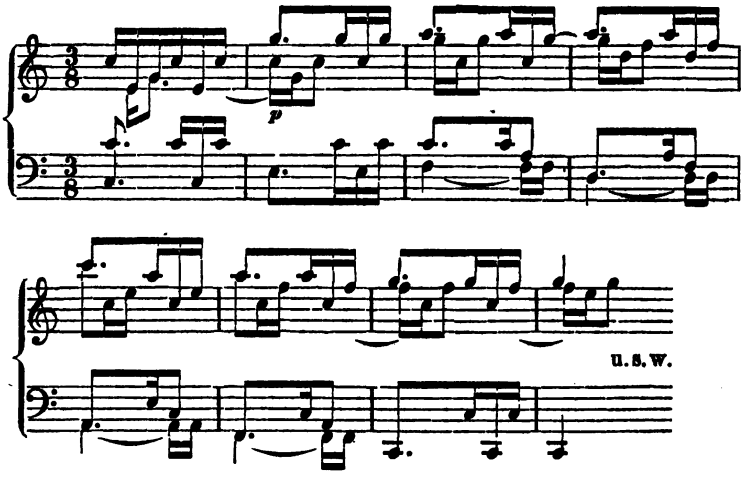
687.




Ueberall haben wir gestrebt, dem Satze trotz oder vielmehr mit seiner Veränderung ein einheitsvolles Ganze zu verschaffen. Hierzu dient noch diese Betrachtung, dass Alles auf einen Höhenpunct, als den Kern, hinarbeite, sei es, dass dieser in der Melodie, oder in der Modulation, oder in Beidem zu suchen ist. Alle Linien des Satzes beziehen wir auf diese Höhe, wie auf die Pointe einer Erzählung, ohne welche diese matt wäre und in sich selbst zerfiele. Nicht ohne Absicht ist grade den Vorhalten Sorgfalt gewidmet, da sie angehenden Componisten Schwierigkeit machen und doch so anziehend sind. Eigene Anschauung lehrt aber besser, als viel Reden! Um sie zu gewähren, dazu war es unerlässlich, eine Durchführung zu machen. Wie nun endlich der ganze Satz in mehreren oder in allen Stimmen figurirt werden kann, davon geben viele Etüden und Präludien die beste Anschauung. So lesen wir in der 53. Etüde von Cramer:

Digitized by Google

688.




mit übereinander tretenden Stimmen.

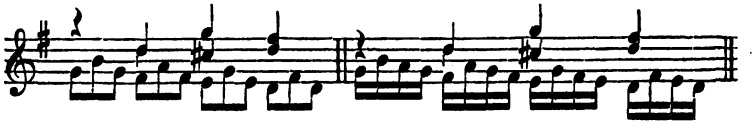
## Die melodische Figuration.

Indem der harmonischen Figuration das flüssigste Element der Melodie: die Tonleiter fehlt, so ist sie einseitig und also nur die eine Seite der Figuration, d. h. die, welche durch Accordtöne schreitet.

Wird die Tonleiter benutzt und werden die Erscheinungen des von der Harmonie unabhängigeren Stimmenwesens, nämlich: Vorhalt, Vorausnahme, Durchgang und Hülfston angewendet, dann entsteht eine weit freiere, lockere Figuration, welche wir bereits oben die melodische genannt haben. Dass wir sie so nennen, dafür haben wir nur methodische Gründe; in der That besteht solche Unterscheidung nicht, sondern wir theilen den Stoff nur deshalb, um die Uebung darin zu erleichtern.

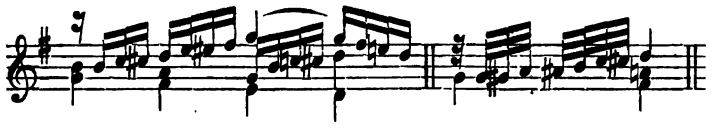
Zunächst nun können wir die Lücken, welche die harmonische Figuration lässt, nämlich die Terzen und Quarten (die Quinte besteht aus zwei Terzen) mit diatonischen und chromatischen Durchgängen ausfüllen, versteht sich in der Stimme, welche gerade figuriren soll:

689.

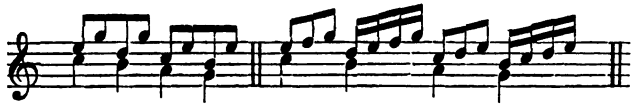


wobei es wieder auf die einmal begonnene Bewegung abgesehen werden muss, z. B.:

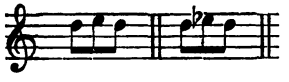
Digitized by Google

690. 

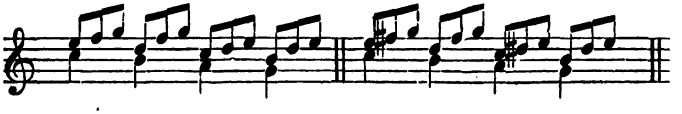
Da innerhalb der Quarte zwei diatonische Stufen liegen, so verträgt es sich nicht immer mit dem Rhythmus sie beide einzuführen. Machen wir hiermit einen Versuch:

691. 

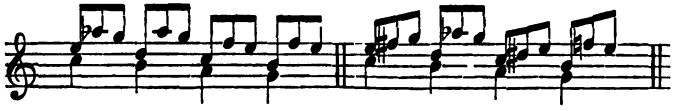
so zeigt sich, dass, wenn wir bei den Triolen bleiben wollen (in anderem Falle können wir es ja auch bei den Sechszehnteln) die zweite Figur, gleich der ersten, aus drei Noten gebildet werden musste. Es frägt sich alsdann, ob *e*, *f* oder *fis* oder noch andere Töne den Vorzug haben sollen? — Es ist bereits oben gezeigt worden, in welchem Verhältnisse alle diese Töne zu dem zu Grunde liegenden Accorde *g h d* stehen würden: es sind Hülfstöne. Aus allen wählen wir für die Triole nur den einen, der uns grade gelegen ist und zwar entweder einen Ton, der sich an *d*, oder einen, der sich an *g* anlehnt; am wenigsten *e* oder *es*, welche sich an *g* gar nicht und an *d* nur dann anlehnen, wenn sie wieder in *d* zurückkehren:

692. 

Hier ist es nun, dass wir den diatonischen Ton als den der älteren Kunst angehörenden bezeichneten, während der leiterfremde mehr der Neuzeit angehört (S. 30):

693. 

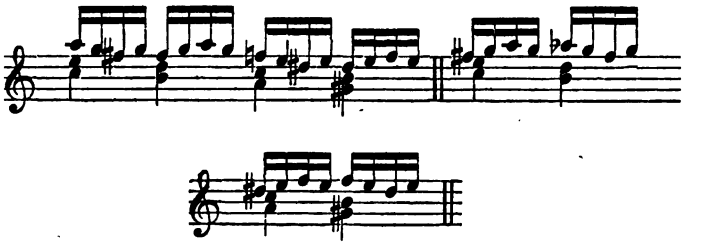
Wollen wir aber der Figuration einen Anflug vom Moll-Geschlechte geben, so könnten wir auch den oberen Hülfston statt diatonisch: chromatisch nehmen:

694. 

Digitized by Google

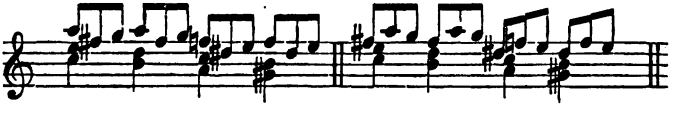
Endlich ist es auch noch möglich, zu *d* die Hülfstöne hinzuzunehmen — welche Mannigfaltigkeit! Und doch ist dies noch nicht Alles, denn es ist (S. 235) bereits mitgetheilt, dass beide Hülfstöne, der von oben und der von unten, zugleich benutzt werden können:

695.



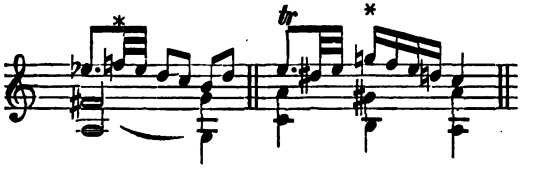
und wie der Accordton in den Hintergrund tritt, wenn beide dicht hintereinander gesetzt werden:

696.



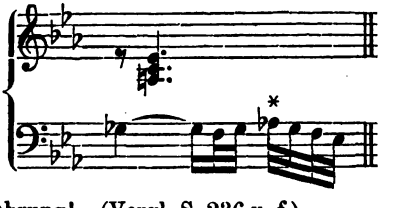
Die hierdurch entstehenden Quintenfortschreitungen sind, weil sie nicht eigentlich im Accord liegen, unbedenklich. Ueberdies bleiben sie in der Tonart. Geschähe dies nicht, sondern schrieben wir *h dis fis*, so wären sie unzulässig. Ebenso sind gewisse Querstände in der Figuration, namentlich wenn dieselben in der flüssigeren Oberstimme liegen, ungefährlich:

697.




Doch lesen wir dieselben in dem *Es*-Dur-Rondo von Weber auch im Basse mehrere Male hintereinander:

698.

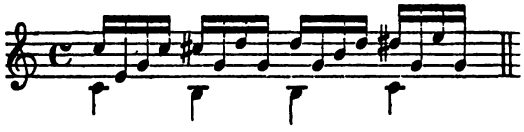


offenbar eine Umkehrung! (Vergl. S. 236 u. f.)

Digitized by Google

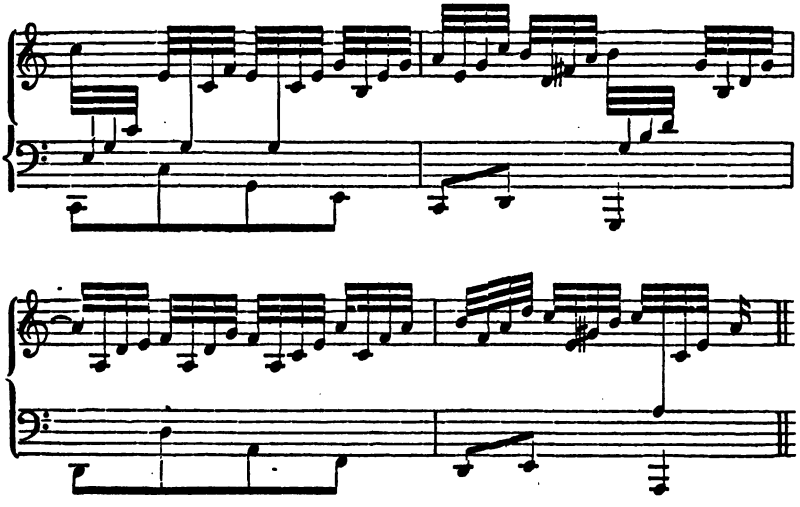
Hülfstöne bedürfen keiner Vorbereitung, allein sie müssen sich, sollen sie nicht etwas Folterndes haben, bald in den Accordton begeben, zu dem sie sich bekennen. Doch ist in jüngster Zeit, wohl durch das Clavier veranlasst, manches Abweichende und Pikante in dieser Beziehung geschrieben worden. Wenn zwischen Hülfs- und Accordtöne noch harmonische Töne treten:

699.



so ist hierüber Dasselbe zu sagen, als was von der verzögerten Auflösung der Dissonanzen in der harmonischen Figuration gesagt worden ist. So z. B. in der 46. Etude von Cramer:

700.



Wir würden uns darauf beschränken, dieses verdienstliche oder ein anderes Werk zur Uebung in der Figuration zu empfehlen, wenn wir nicht, wie überall, so auch hier, es für eine unerlässliche Bedingung der methodischen Unterweisung hielten, selbst zu arbeiten und zu erfinden.

## Zur Uebung der melodischen Figuration.

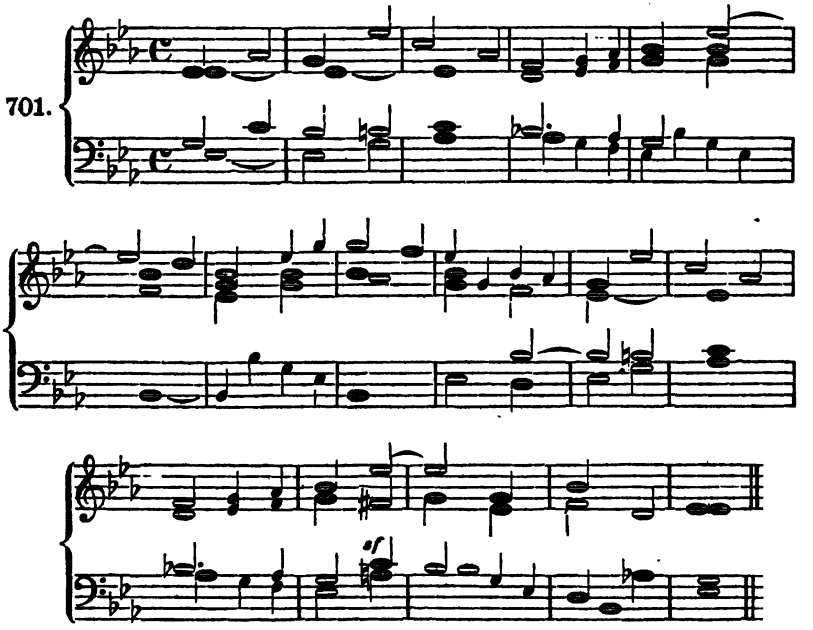
Da sich diese Gattung der Figuration nicht auf Accordtöne zu beschränken braucht, so kann die Erfindung freier, kühner heraustreten,

Digitized by Google

als bei der harmonischen. Hiermit kommt aber sogleich die Gefahr des Aus- und Abschweifenden herein. Angehende Componisten müssen daher stets auf der Huth sein, sich vor Maasslosem zu bewahren! Oft zeigt sich das Mangelhafte des Angefangenen nicht sofort, sondern erst in der Durchführung. Erst wenn diese unmöglich wird, lege man den Entwurf über die Seite! Glücklicher Weise ist viel Schönes auf diesem Gebiete geschaffen worden. Es kann folglich nicht fehlen, dass sich der Geschmack daran bilde. So weit, eine Figuration zu schreiben, kommt wohl noch ein Jeder, der sich Componist nennt. Wer seine ganze Kraft hierauf wirft, der muss auch ja wohl zu einem leidlichen Ziele gelangen. Aber hier schon mit der Kunst abschliessen wollen — das heisst: sich allzubald begeben!

Das, was wir zu geben versuchen, kann als methodische Anleitung gelten. Es ist daher Anfängern zu rathen, denselben Weg zu gehen. Erschöpfen aber können weder wir, noch ein Anderer die Sache jemals. Das ist ein Glück für die Kunst und deren weitere Entwickelung! Folgender Satz diene als Grundlage:

701.



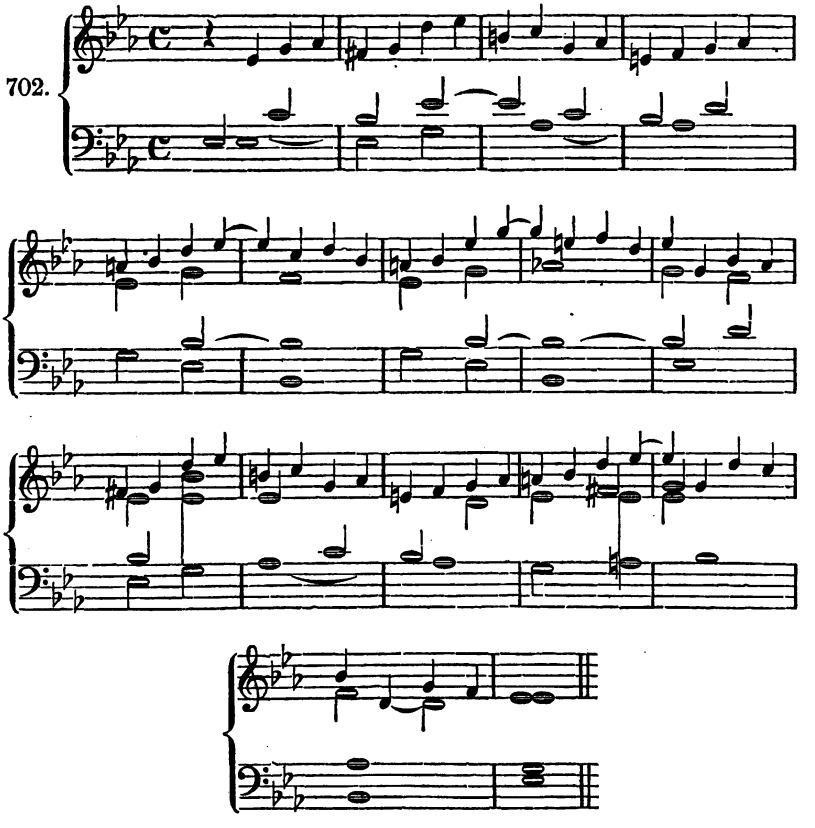

Den Höhenpunct bildet der vierte Takt vom Ende mit dem verminderten Septimen-Accord; er ist also stets zu beachten und hervorzuheben.

Digitized by Google

### 1. Figuration der Oberstimme.

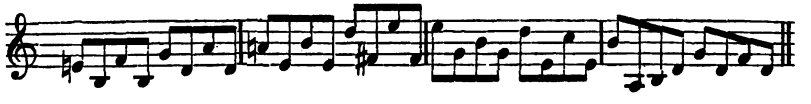
Wir beginnen mit ihr, weil sie die grösseste, schwungvollste Führung erhalten kann. Das Nächste ist, dass sie in Hülfstönen von oben und unten, auch in chromatischen, auftritt. In Viertel-Bewegung:

702.



Der Anfänger möge es sich klar machen, welche Stellung ein jeder Ton einnimmt. Am meisten räthselhaft ist das *d* im drittletzten Takt, von *es*, welches in den Accordton *g* zurückschlägt, als durchgehend herzuleiten. Durchgangs- und Wechseltöne können auf solche Weise, mit Harmonietönen figurirend, seltsame Gestaltungen zu Wege bringen, z. B.:

703.



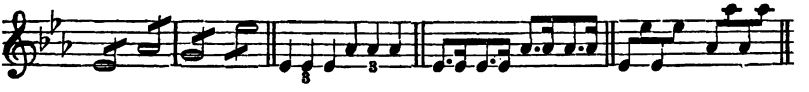
Digitized by Google

Es sind dies keine Dissonanzen im Sinne der älteren Theoretiker. Indem sie schlechthin weiter geführt werden, erfüllen sie die Bedingung der Auflösung, welche ja die Nothwendigkeit der Weiterführung in sich begreift.

Es ist übrigens nicht Bedingung, dass der Bass stets derselbe bleibe. Wie die Oberstimme eine andere geworden, so kann auch er mit ihr ein andrer werden, wenn nur im Allgemeinen die Grundlage dieselbe bleibt. Auch die Zahl der Stimmen kann beschränkt werden. Denn der Sinn der Figuration ist, dass zwei oder drei zu einer zusammengezogen werden.

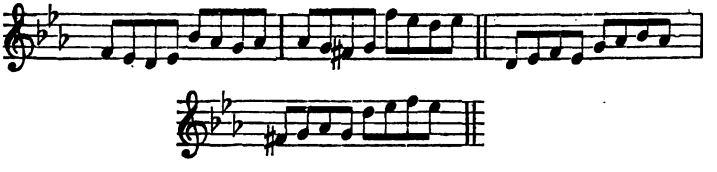
Soll nun eine Bewegung in Achteln vor sich gehen, so entsteht die Sorge, woher die vielen Achtel nehmen? Hier erinnern wir uns aus den ersten Gestaltungen, dass jeder Ton zunächst rhythmisch zerlegt werden kann:

704.



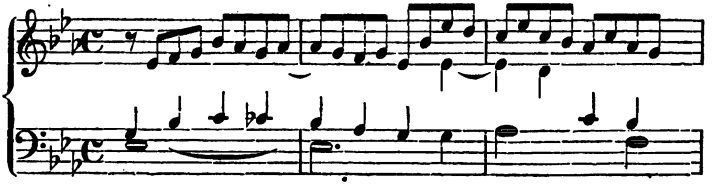
Dafür setzen wir die flüssigeren Vor- und Beitöne:

705.

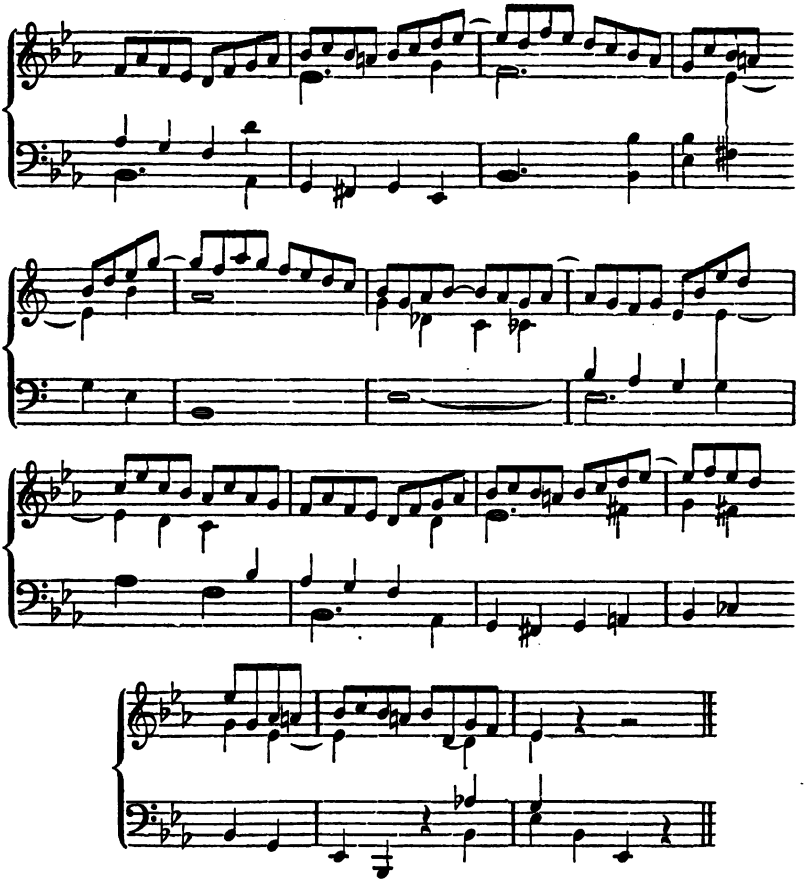


Da nun zwischen *as* und *g* keine Durchgangstöne liegen, von denen wir sonst überall Gebrauch machen können, so müssen wir *as* selbst figuriren:

706.

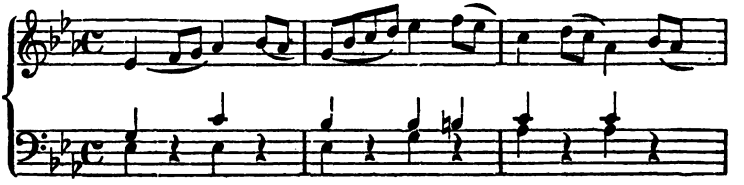


Digitized by Google

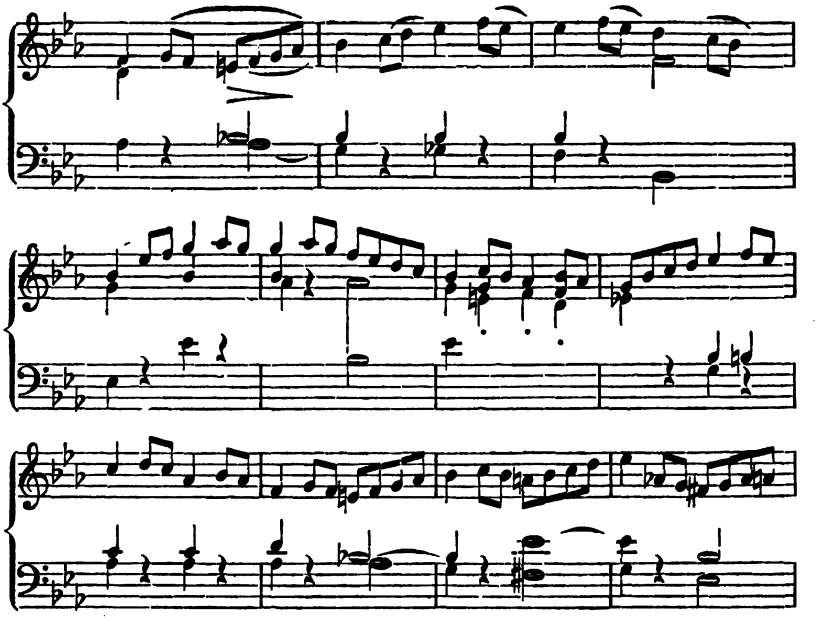


Dagegen liegen im zweiten Takt des Themas zwischen *g* und *es* zu viel Töne. Wir suchen uns in solchem Falle beliebige Töne, die Harmonie berücksichtigend, heraus. Nächst der Oberstimme ist dem Alt einige Sorgfalt gewidmet worden. Doch können, soll der Charakter des Stückes leichter werden, die Unterstimmen weit mehr in den Hintergrund zurücktreten. Wählen wir z. B. ein leicht dahin tändelndes Motiv. Einmal erfunden, muss es durchgeführt werden:

707.

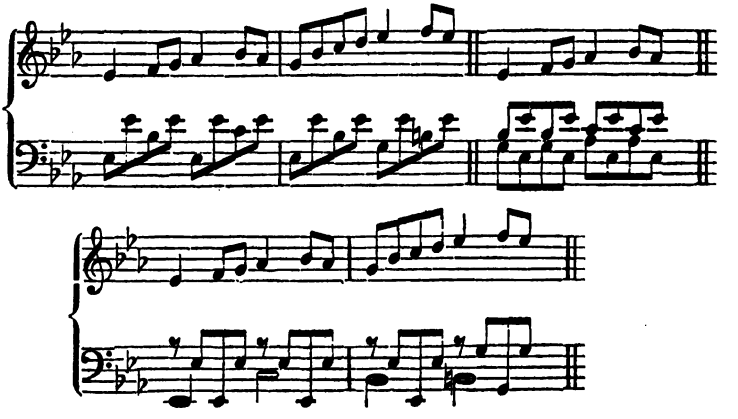


Digitized by Google



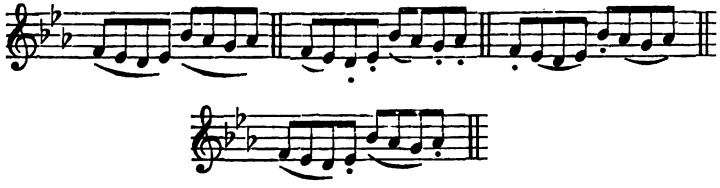

Der Charakter, den diese Bearbeitung annimmt, kann durch noch andere Begleitung modificirt werden, z. B.:

708.



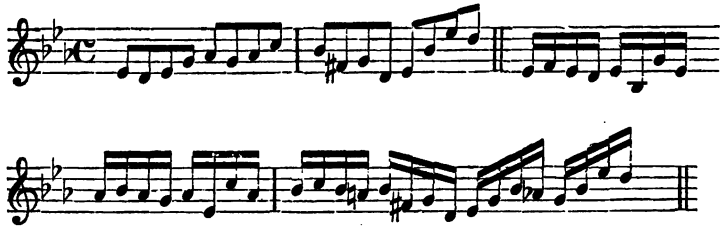
Digitized by Google

Auch durch den Bogenstrich wird eine Nüance ausgedrückt:

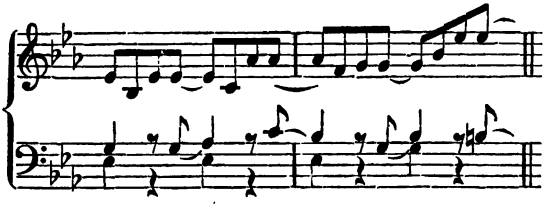
709. 

und so weiter.

Unter dem Einflusse der harmonischen Figuration, wodurch die Lücken und Zwischenräume grösser und gewaltiger, mithin die Melodie ausgreifend wird:

710. 

Diese Sätze sind durchzuführen. In dem folgenden hat sich eine leidenschaftlich erregte Mittelstimme hinzugefunden:

711. 

Nehmen wir endlich nun noch die chromatische Tonleiter hinzu, so finden wir in ihr ein bereites Mittel für die Figuration, da sie (nach S. 15) nicht einer Tonart nur, sondern jeder angehört. Um nun die Haupttonart nicht zu verwischen, ist es rathsam, diese in den wichtigsten Tönen (sowie hiermit das Thema) durchblicken zu lassen, oder hin und wieder auszuruhen. Soll nun eine Bewegung nach einem Tone hin stattfinden, so liegt es in der Idee der Steigerung, dass nach oben hin engere und engste Verhältnisse gewählt werden:

712.

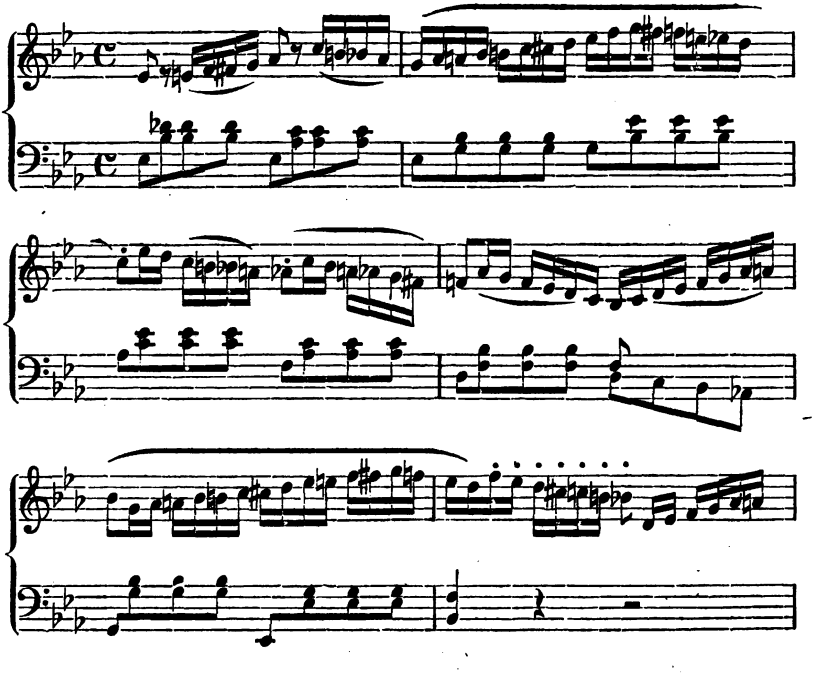
Digitized by Google

oder es kann auch, da das *b* leise an *F*-dur anstreift und eine Modulation dahin erwarten lassen kann, *fis*, als ein Ton der Verwandtschaft nach der andern Seite des Quintenzirkels (S. 18), angewendet werden:

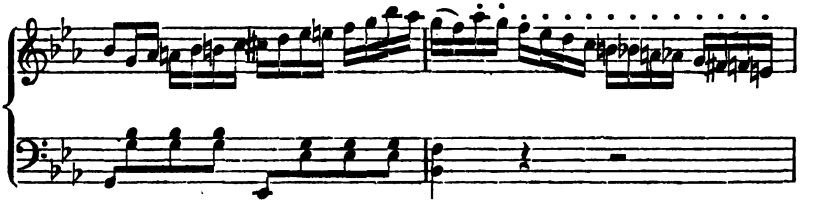
713.

In dieser Beziehung ist eine Beobachtung, namentlich Beethoven's, dem eine überaus feine Figuration der Oberstimme zu eigen ist, anzurathen, insbesondere: wie er nie zu lange in grader Linie, sondern in wellenförmiger Bewegung arbeitet und so eine stets anziehende Abwechselung hervorbringt. Wenn wir, uns versuchend, auch vorerst auf bereits oft Dagewesenes gerathen, so verschlägt dies nichts. Lieber dies, als gar nichts oder die Offenbarung von etwas ganz Besonderem abzuwarten!

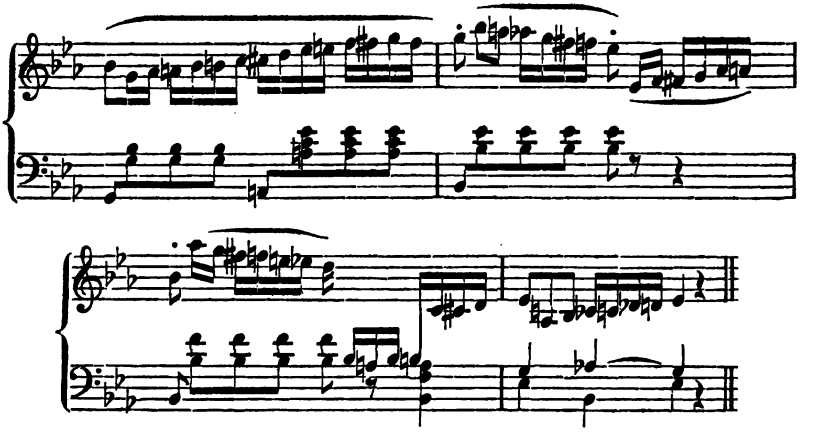
714.



Digitized by Google

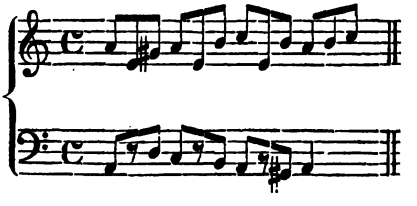


es folgen nun die ersten vier Takte, dann:



So haben wir der ziemlich nackten Grundlage des Satzes ein immer schmuckeres Gewand angelegt. Der Sinn wurde stets ein anderer und es bestimmt darüber die Empfindung, deren Scala ohne Ende ist. Dies ist eben der Grund, aus welchem die Musik mehr vermag, als sich in Worten aussprechen lässt. Worte reichen nicht hin, ihre geheimnissvolle Sprache zu reden, es treten an die Stelle derselben: Töne.

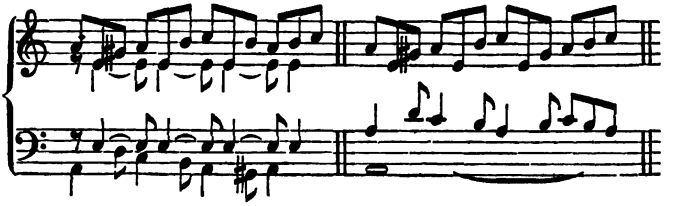
Dieses Sätzchen z. B.:

715. 

tändelt leicht dahin und doch ist es in weicher Stimmung gehalten. In dem Worte Trauer würde schlechtweg nur Traurigkeit liegen. Aber der Satz ist nicht traurig. So hat nun die Musik in dieser einen Vorstellung eine unendliche Stufenleiter. Wenn wir den Satz mehr chargiren, so wird sein Inhalt schwerer:

Digitized by Google

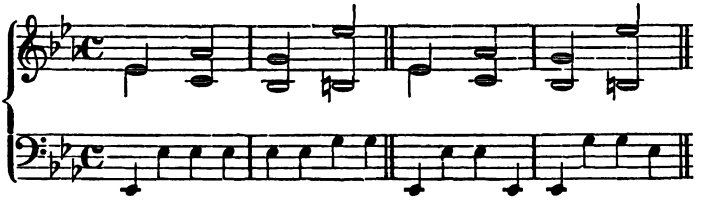
716.



### 2. Figuration des Basses.

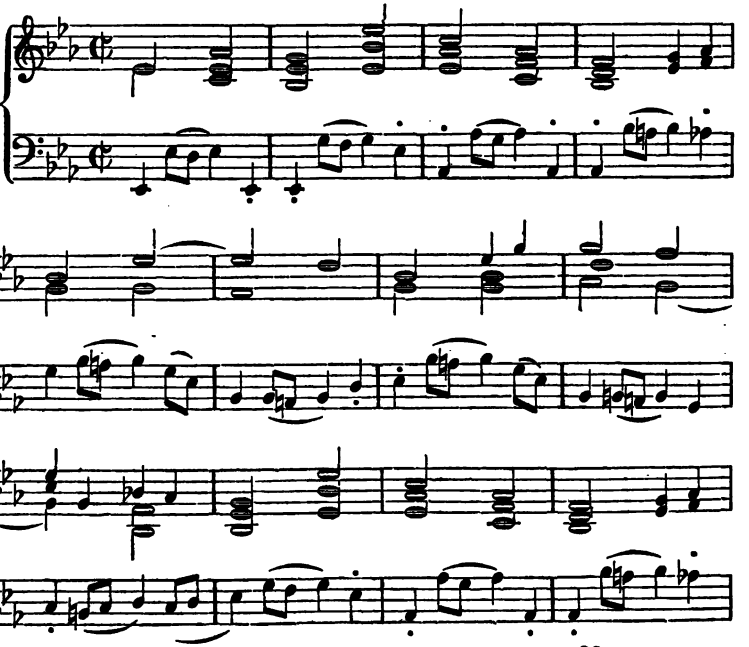
Der Bass ist, als Aussenstimme, gleich dem Soprane freierer Bewegung fähig und es liegt in seinem Sinne, gross geführt zu werden, indem er es (wie in der harmonischen Figuration erkannt worden) liebt, die Grundtöne auf schlechte Takttheile nachzuschlagen. Das Erste ist, dass der Bass rhythmisch bewegt werden kann:

717.



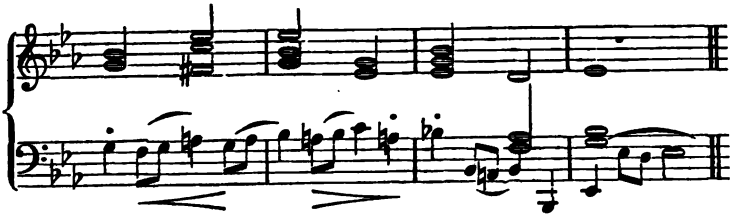
wofür wir motivartig setzen können:

718.



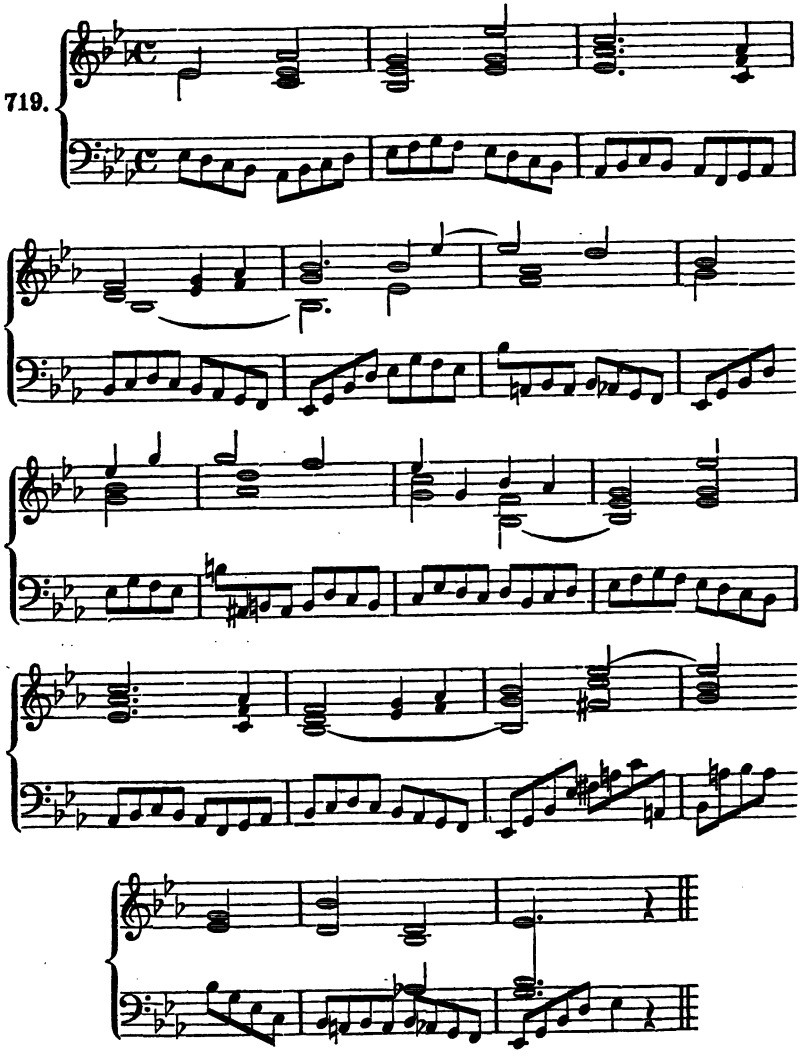


Digitized by Google



Eine tonleiterartige Behandlung erfährt der Bass:

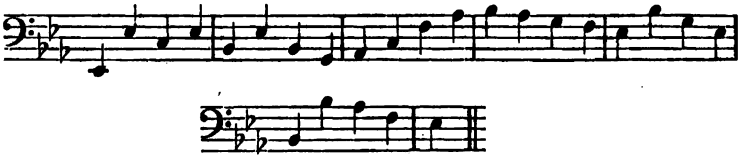
719.



Digitized by Google

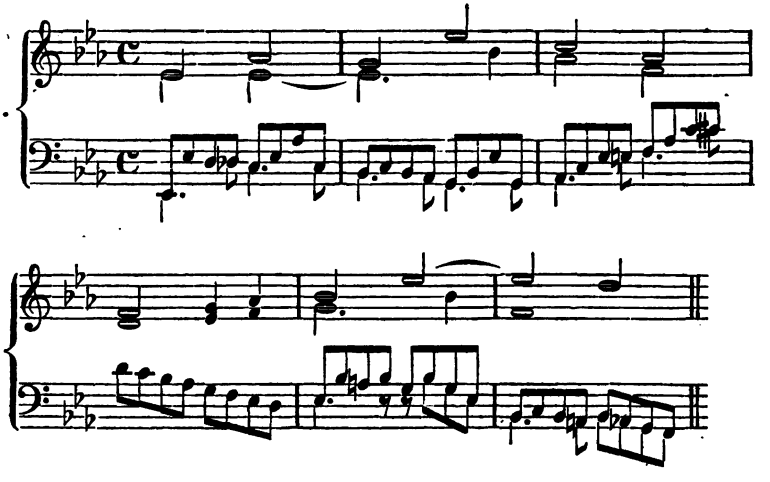
Gleich wie nun die Harmonie nach der Tiefe zu weite Lagen liebt, so tritt der Bass, wenn er harmonische Töne zur Grundlage der Figuration macht, gern von weiteren Verhältnissen in engere:

720.



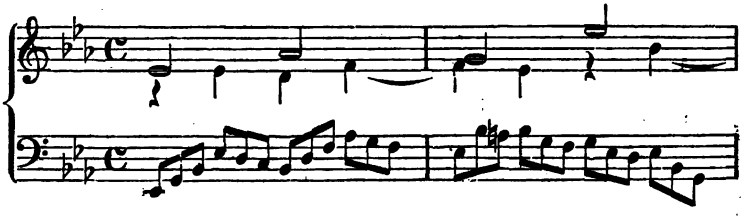
Gestalten wir dies zu Achteln, so erwächst daraus ein grösserer Stoff in gewaltigen Zügen:

721.



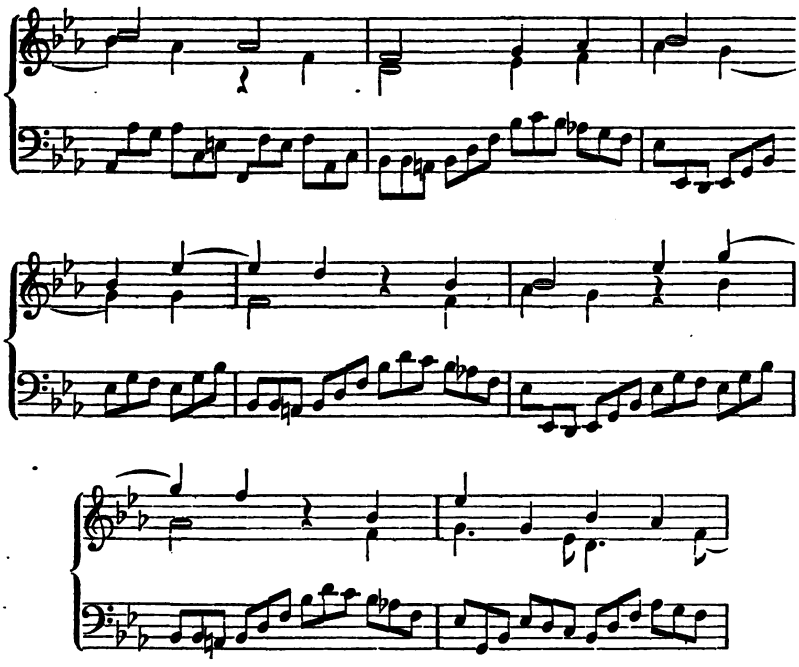
Für Orchester gedacht, würde es für die Contrabässe zu viel werden. Sie würden nur die nach unten gestrichenen Noten, die aufwärts gehenden die Violoncelle erhalten. So wäre auch offenbar die folgende Anlage mehr violoncellartig:

722.





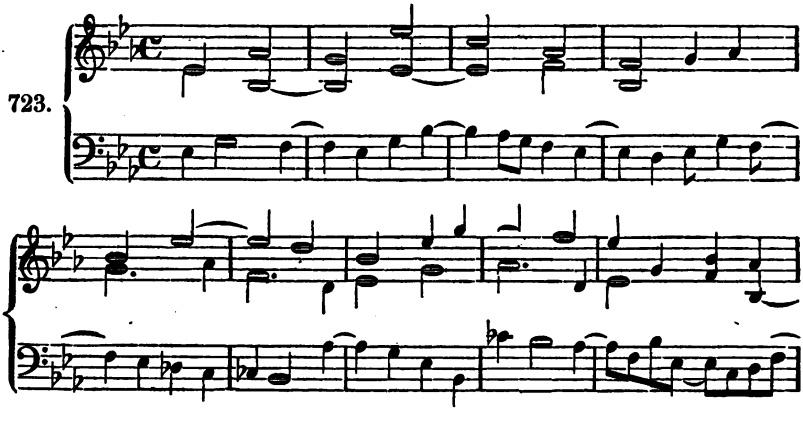
Digitized by Google



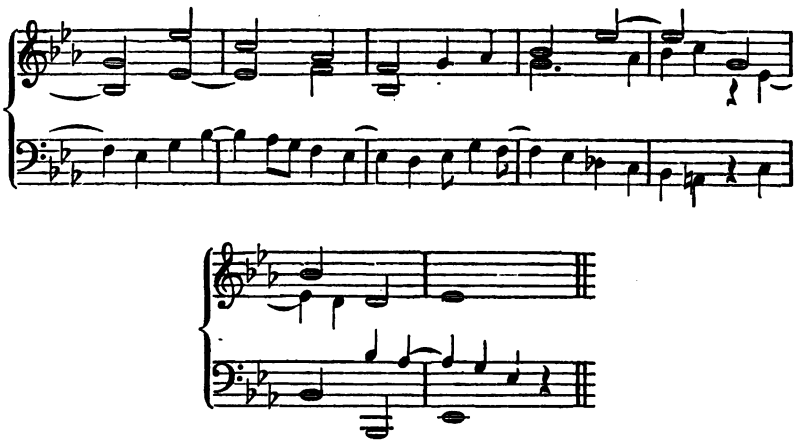
Der Anfänger übe Beides gewissenhaft durch!

Schliesslich lässt sich fast ein jeder Satz, der nicht zu hüpfend und dessen Sinn nicht zu leicht ist, in Seufzer (Synkopen und Ligaturen, die Italiener nannten es *alla zoppa*) auflösen. Dies ist der Vorhalte wegen eine treffliche Uebung. Von allen Stimmen macht der Bass die bedeutendste Wirkung, z. B.:

723.



Digitized by Google

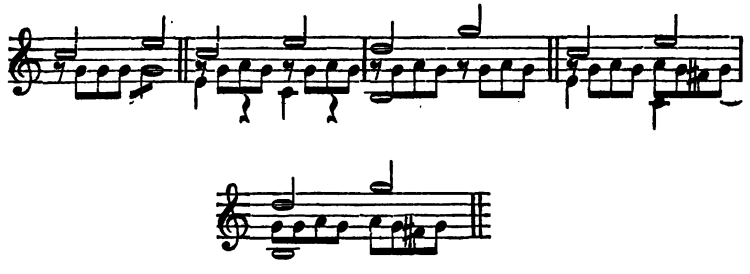


### 3. Figuration der Mittelstimme.

Die Mittelstimmen werden von den äusseren Stimmen in einen engeren Raum gewiesen. Deswegen können sie, der Natur der Sache gemäss, nur kleiner geführt werden. Soll es einmal anders sein und sie sich mehr entfalten, so werden sie die Oberstimme mehr hinauf-, die Unterstimme mehr hinabdrängen. Es ist gewiss, dass die Schwierigkeit für die Mittelstimme bedeutender ist, als bei anderen Figurationen. Da aber die Fülle des Klanges abhängig ist von der grösseren Entwickelung der Mittelstimmen, gleich wie von einer Centralkraft der Musik, so ist gerade dieser Uebung grosse Sorgfalt zuzuwenden, und es zeigt sich, wie überall, gerathen: zuerst, gemäss der Anlage der Harmonie, die Mittelstimme zu erfinden, dann die anderen hinzuzufügen.

Wir beginnen auch hier mit der rhythmischen Zerlegung:

724.



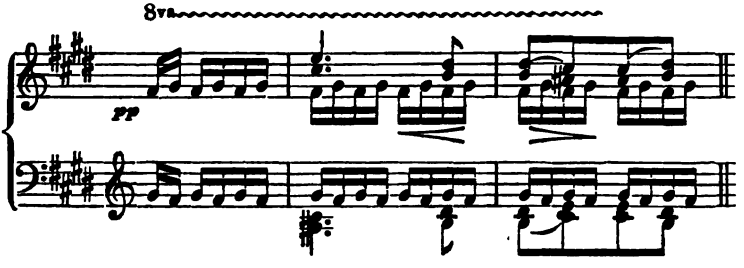
Die hiermit verbundenen Härten treten im Mollgeschlecht mehr zurück:

Digitized by Google

725.

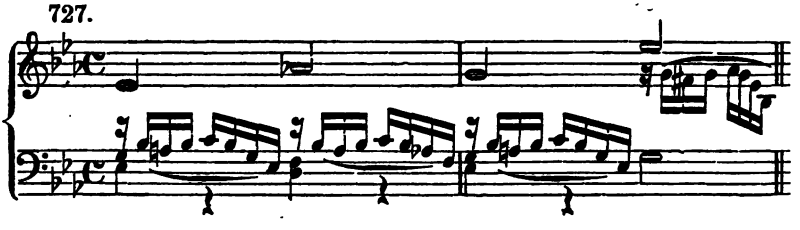
Man würde indessen Unrecht haben, wollte man *f* gegen *e* als None betrachten. Denn *f* hat gar nicht die Bedeutsamkeit eines Accordtones, sondern ist Hülfston, dies zeigt sich auch, indem es zu *c* in das Verhältniss der Quinte tritt. Beethoven hat dies oft gethan, ja in der Sonate Op. 90 Accord- und Hülfston in geheim flüsternder und doch füllender Weise gegeneinander treten lassen. Diese eigenthümliche Stelle muss aber auch in solcher Auffassung gespielt werden:

726.



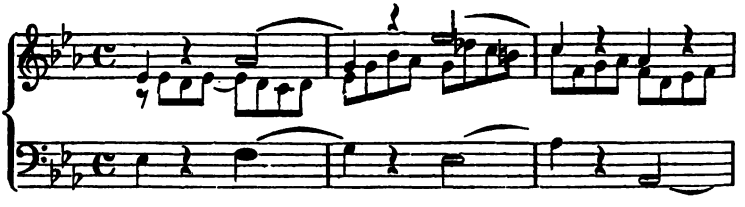

Besser macht sich der Hülfston jedoch, wenn er frei, unabhängig von dem Accordtone, auftritt:

727.

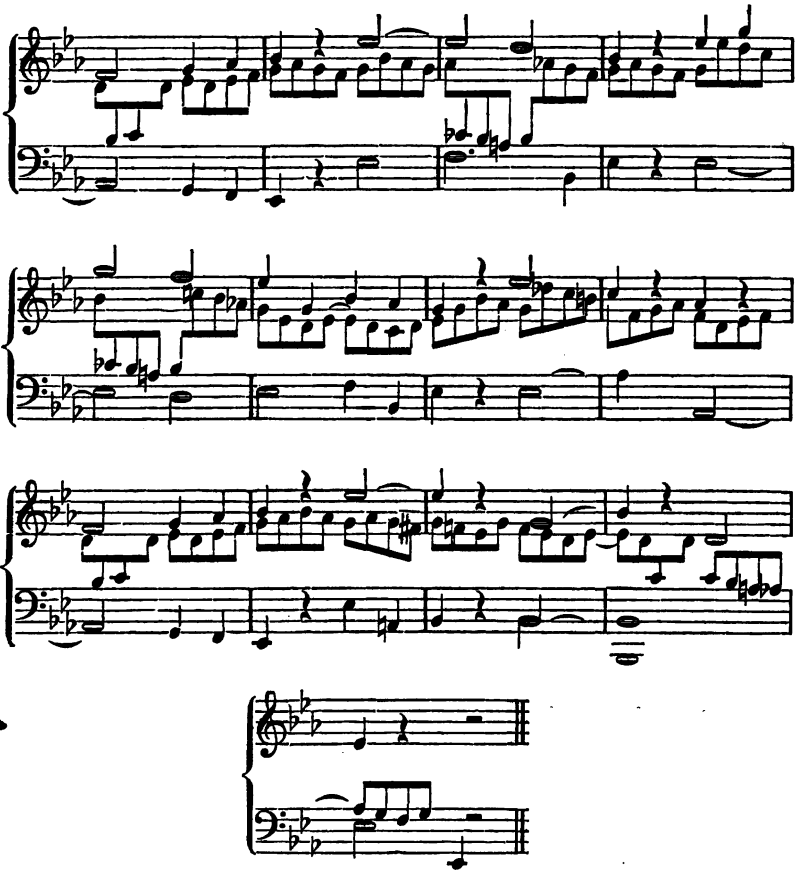


Indem wir diese und ähnliche Figurationen der eigenen Uebung überlassen, führen wir eine sinnvollere Mittelstimme vollständig durch:

728.



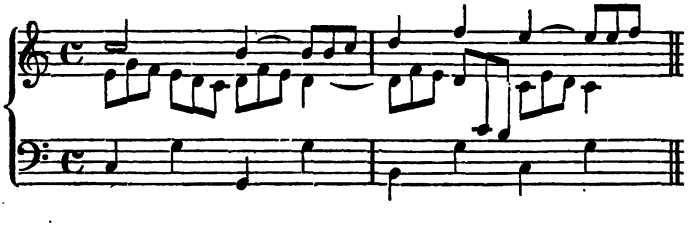
Digitized by Google



Vergl. Cramer's treffliche Etude I. 41.

Schliesslich noch einige Mittelstimmen, welche vorweg erfunden und zu denen die übrigen Stimmen dann hinzugefügt worden sind. Auf solche Art wird man in Erfindung von Gegensätzen geübt:

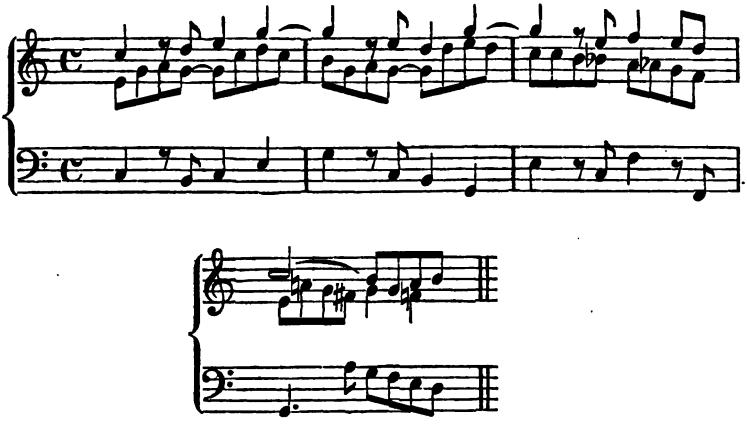
729.



Digitized by Google

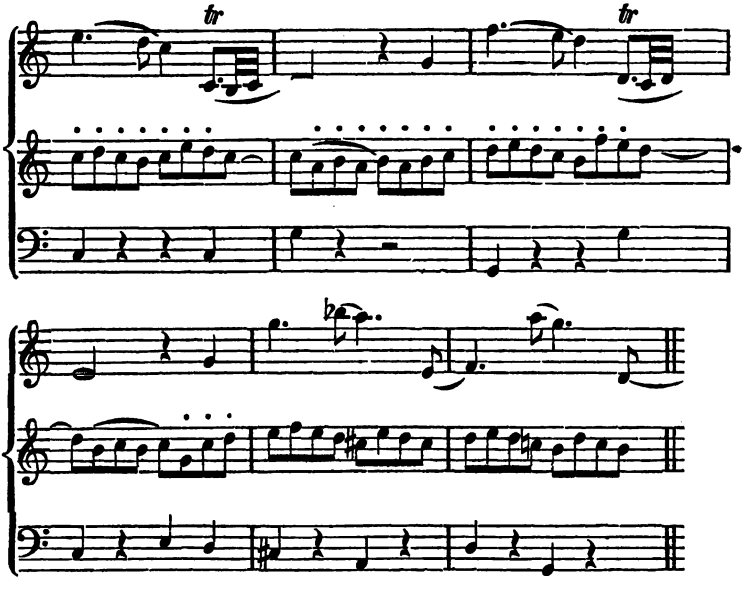
Oder:

730.



Auf eine so beredte Weise finden wir hin und wieder bei Mozart die zweiten Violinen behandelt, während die ersten bald über diese, bald unter sie treten, etwa:

731.



Es bliebe nun endlich noch zu üben, dass der Hauptgesang (das Thema) in andere Stimmen tritt. Hierzu ist jedoch unser Satz nicht anziehend genug. Die Veranlassung zu dieser Aufgabe ist erst dann vorhanden, wenn wir diejenige Stimme, welche den c. firmus haben

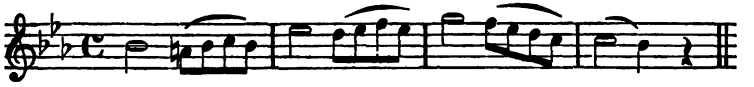
Digitized by Google

soll, bevorzugen wollen. Zu dem Entwurfe der Figuration durfte und musste die Grundlage der Harmonie einfach sein, damit jene ein desto ergiebigeres Feld für ihre Wirksamkeit fände. Da nun aber der c. f. überwiegend „Gesang" sein soll, so ist es gerathen, einen melodischeren Satz aufzustellen. Hierbei ist das Urtheil zu gewinnen, ob es wohlgethan ist, den c. f. in den Tenor oder Bass zu legen. Wenn die Aufgabe eintritt, so möge der Anfänger mit Beharrlichkeit den c. f. durchführen, ähnlich wie es oben bei der harmonischen Figuration versucht worden ist. Eine der schönsten Arbeiten auf diesem Gebiete sind die Variationen von Haydn über „Gott erhalte Franz den Kaiser" (im *C*-dur-Quartett), welche wir dem eifrigen Studium in der Figurationskunst empfehlen.

### Die Melodie unter dem Einflusse der Figuration.

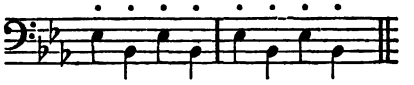
Wir haben figurirt, indem wir einen Satz als Kern zu Grunde legten und ihn mit Figuren umhüllten. Nun aber können wir auch eine Melodie als Hülle um den einfachen Kern der Harmonie ansehen. Da kann denn unter dem Einflusse der Figuration der Satz bald leichter, bald schwerer behandelt werden und zwar auch in der Beziehung, dass, wie bereits ausgesprochen ist, die Menge der Harmonie auch auf das Zeitmaass einwirkt. So stellt z. B. Weber eine seiner schönsten Melodieen des „Freischütz":

732.



in den ersten drei Takten ganz nur unter die Begleitung der Tonica. Selbst in der höchsten materiellen Steigerung bleibt es dabei, wo die Bässe dazu gewaltig stampfen:

733.



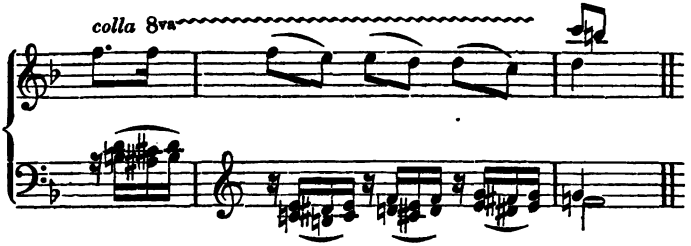
Hierdurch ist, wie gesagt, das Tempo mitbestimmt. Wenn diese Melodie grade so zu ihrer Geltung gelangt, so ist dies nicht mit jeder anderen in gleicher Weise der Fall. Es ist offenbar Vieles von Zeitrichtungen abhängig. Die neueren und neuesten Componisten haben durch die freien Vorhalte und Hülfstöne die reizvollsten Wirkungen hervorgebracht, während die ältere Kunst mehr nur gebundene Vorhalte und Durchgänge, die noch frühere Accordtöne angewendet hat.

Die Harmonie bildet wirklich nur den Stamm der in einander wehenden Blätter des Baumes. Greifen wir irgend eine Stelle aus Beet-

Digitized by Google

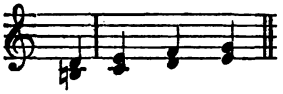
hoven heraus, so zeigt sich da allerdings, namentlich bei langsamem Spiele, manches Herbe. Im Ganzen jedoch geht ein einfacher Process der Harmonie vor sich, z. B. heisst es in einer Sonate op. 2:

734.




u. s. w. Die der ganz einfachen Begleitung:

735.

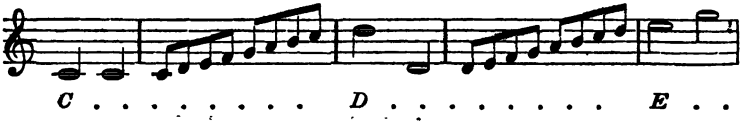


beigefügten Hülfstöne rufen hier die seltsamsten Verbindungen, ja Härten hervor, welche von dem Spieler discret behandelt sein wollen.

Weiter kommt es auch auf den Zweck an, den ein Kunstwerk erfüllen soll. Immer ist die Frage, die sich der Componist vorzulegen hat: Soll ein Gleichgewicht zwischen Harmonie und Melodie stattfinden, oder das Eine vor dem Anderen überwiegen, wie viel Stimmen u. s. w.

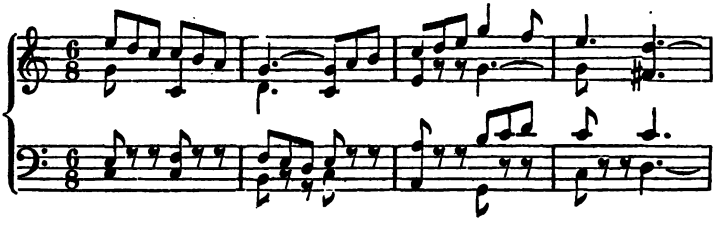
Es kann auch die Melodie ganz für die Harmonie eintreten. So setzt Mozart für die letztere in der Ouvertüre zur „Entführung“:

736.

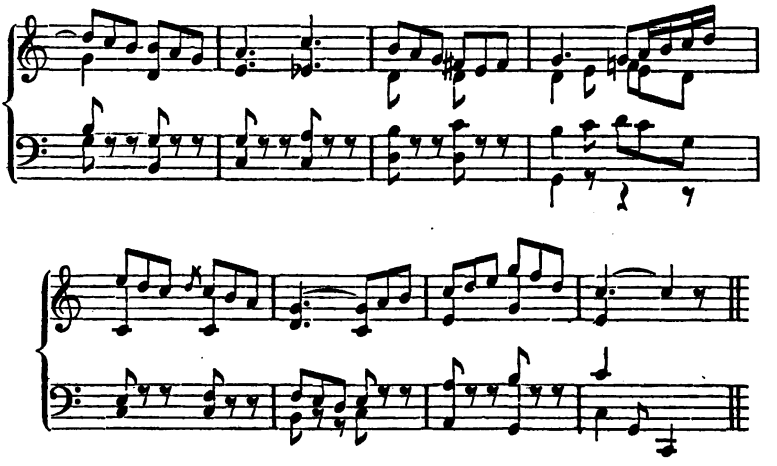



in einer Art und Weise, welche eben wieder nur hierher gehört. Noch viel mehr Töne lässt man jetzt an einer Harmonie ranken. Es ist eine nützliche, ja nothwendige Uebung, einen melodischen Satz in vielfach verschiedener Weise zu bearbeiten, z. B.:

737.

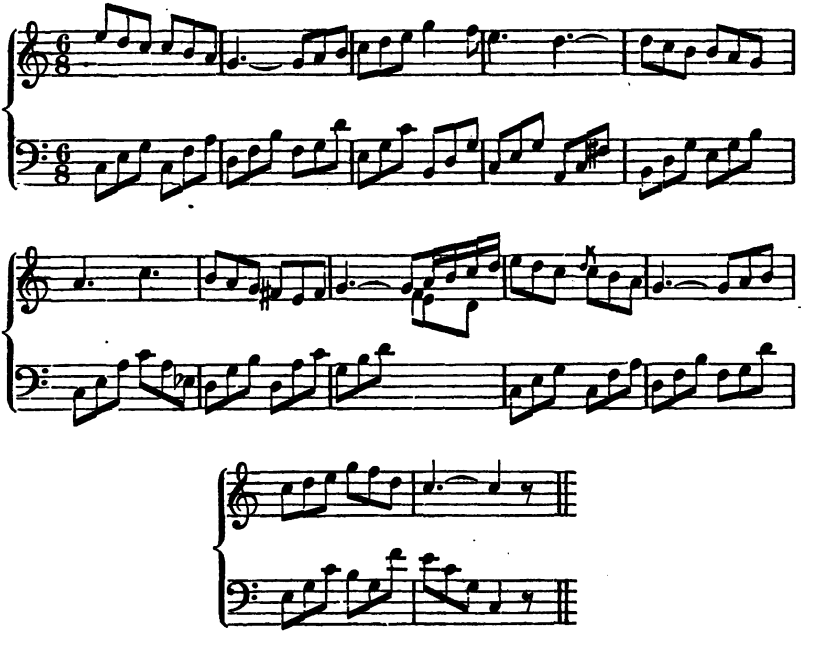


Digitized by Google



Wenn die Melodie hier nun schon mehr durchscheinend behandelt worden ist, gegen den festeren Choralstyl; wie viel leichter würde sie auftreten, sobald die noch immer vierstimmige Harmonie in Figuration aufgelöst werden würde?

738.

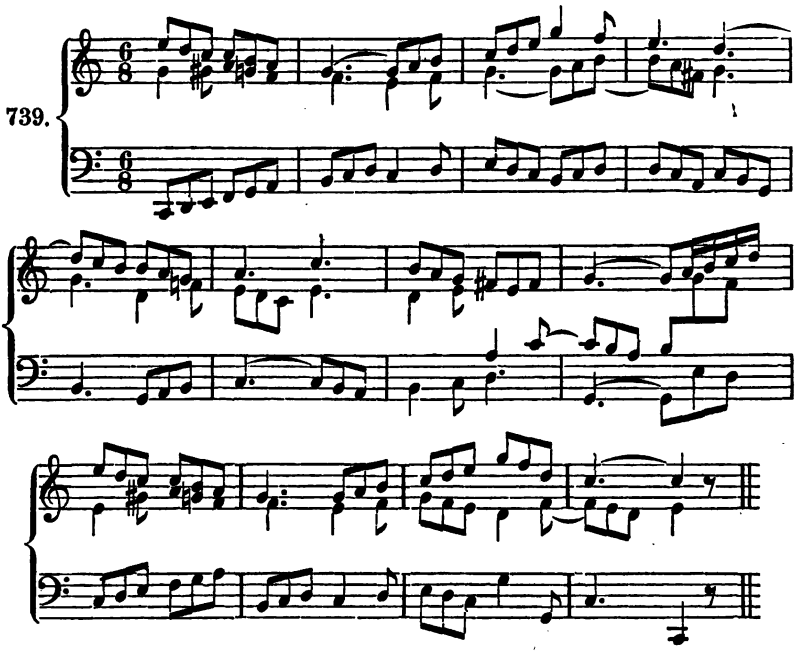


Digitized by Google

Nun kann es aber Aufgabe werden, diese oder jene Stimme hervortretend zu führen. In solchem Falle heissen die gegen sie zurücktretenden: Füllstimmen, die Hauptstimme obligat.

Es sei einmal der Bass obligat:

739.



Von solch' einer Stimme können wir eben so gut als von der Melodie sagen, dass sie eine Tendenz habe. Denn gleich dieser hat sie Höhenpuncte, verlässt aber dabei keinesweges ihren Charakter, hier den des Basses, der sich in den Basscadenzen ausspricht. Dagegen wird es solcher tendenziösen Stimme gegenüber nicht gerathen sein, der Zahl nach mehr Stimmen hinzuzufügen, indem eine vierte (Füllstimme) doch nur mager hätte ausfallen müssen.

## Anwendung der Begleitungsformen.

Die Formen der Begleitung sprechen sich in den Figurationen deutlich aus. Wenden wir sie auf das Volkslied an, so frägt es sich:

„welche Form ist die diesem Inhalte des Liedes gerade entsprechende?"

Dies ist nicht so gemeint, als ob nur die eine die ausschliesslich einzige und rechte wäre. Es können Viele dasselbe Lied, anders und

Digitized by Google

doch zweckgemäss begleiten. Sondern die Frage ist, welche Begleitung ist sinngemäss und steigert den Ausdruck der Melodie?

So viel hat sich sich ergeben, dass das Lied begleitet werden kann:

1. Choralartig, mehr oder weniger modulatorisch reich. Dies ist als die festeste Art der Begleitung erkannt worden.

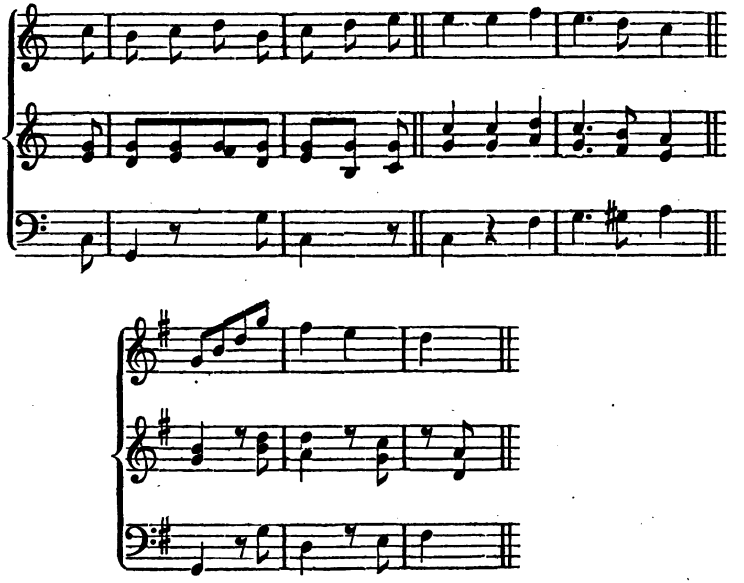
2. Unter Anwendung der harmonischen Figuration, so dass, während die Harmonie in ihrer beweglichsten Handhabung zu Grunde liegt, die Melodie in Durchgängen, Vorhalten und Accordtönen dagegen tritt.

3. Unter Anwendung freier Figuration.

Welche Art wir nun auch hierin wählen, immer muss die Begleitung

1. in sich selbst wieder, wo möglich, ein Ganzes bilden. Nicht als ob die Melodie des Liedes zugleich in die Begleitung zu legen wäre, dies ist nicht nöthig. Wenn es der Fall ist, so geschieht es wohl so, dass die mitspielende Begleitung in eine andere Octav, tiefer oder auch höher, gelegt werde. Mozart stellt zu den tiefen Lagen des Sarastro eine Flöte, um eine helle Färbung zu gewinnen, und in andern Fällen fügt er ein Fagott oder Violoncell zu der hohen Lage des Sopranes. Sondern die Begleitung soll in sich selbst Zusammenhang und Verständniss der Harmonie haben. Es ist daher nicht wohl anzurathen, so zu schreiben:

740.



Digitized by Google

Im ersten Falle, der grade nicht falsch ist, dürfte es doch besser sein, die zu verdoppelnde Singestimme im Tenor figurativ anzudeuten.

2. liegt es im Wesen der Begleitung, zu unterstützen, zu helfen, den Ton zu bringen. Sie muss daher jeden Augenblick wahrnehmen, mit unterstützenden Tönen oder Figuren einzugreifen.

3. Hiermit hängt es zusammen, dass ebenso wie die Weise der Unterstützung sich in zwischen tretenden Momenten (Zwischenspielen) geltend macht, besonders mehr in grösseren Liedern, ein Einleitungs- und Nachspiel begründet sein kann. Zu diesem Zwecke ist es in der Vorstellung der Einheit zu überlegen, dass die Gedanken für diese Vor- und Nachspiele, die Ritornelle heissen, am passendsten aus dem Liede selbst geschöpft werden, um in die Stimmung desselben zu versetzen. In seltenen Fällen ist es angenehm, Fremdartiges beizubringen, es müsste denn sein, dass nur einige Accorde zur Bestimmung der Tonart angegeben würden. Wollen wir die Erwartung auf den Anfang rege machen oder in den Zustand (die Situation) des Liedes versetzen, so liegt es nahe, das Vorspiel zu dem Accorde der Dominante zu führen und da anzuhalten, wie dies in vielen Arien geschieht. Es ist dies eine Regel, welche, wie viele andere, nicht gerade als maassgebend betrachtet, sondern nur empfohlen und eigener Prüfung anheimgegeben werden kann.

Indem wir der Aufgabe Schritt für Schritt näher treten, frägt es sich nun endlich:

„Wie gelangen wir denn nun zu musikalischen Vorstellungen?“

1. Zunächst jedenfalls, indem wir uns an den Wortinhalt des Liedes anschliessen. Er ist es, der unsre Phantasie zunächst in Thätigkeit setzt. Was der Dichter gegeben hat — dazu sollen wir unser Eigenes hinzufügen. Haben wir ein Lied von frommen Empfindungen, so gehen wir natürlich hierauf ein. Wir müssen mithin wissen, was technisch hierher gehört: getragene Accorde u. A.

2. Alles, was sich durch das Ohr vernehmen lässt, ist annähernd musikalisch darzustellen. So z. B. ein Schuss, eine Fanfare, das Post-, das Jagdhorn, das Spinnrad, die Mühle, das Echo, Vogelgesang u. s. f. Wir fassen dies unter der allgemeinen Bezeichnung „Tonmalerei“ zusammen. Selbst was nie Jemand gehört hat, z. B. „wenn Schneeglöckchen läutet“, das hat, in weiterer Ausführung des Bildes, Töne gefunden.

Wir berühren hiermit ein Gebiet, das wir, hier angelangt, zwar nicht vollständig beherrschen können. Aber so weit wir eben fähig sind, wollen wir es — wohlverstanden mit Vorsicht betreten. Nichts kann leichter ausarten, als Tonmalerei. Wie z. B. wenn von einem

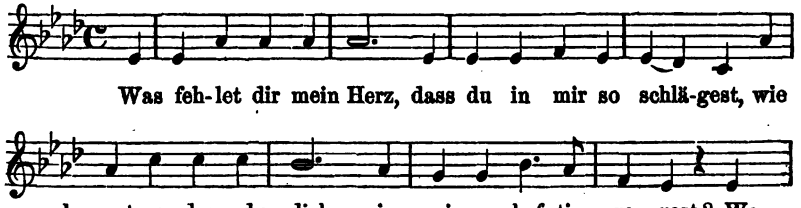
Digitized by Google

Mühlrade die Rede wäre und wir wollten das ganze Stück hindurch drehen — oder vom Rauschen des Stromes und wir rauschen immer fort! Nur andeuten dürfen wir — nie lästig oder lächerlich werden Lesen wir daher in den Meistern — besonders bei Haydn nach¡ Aber es ist kein Componist, der nicht in Tönen gemalt hätte, gleich wie kein Dichter, welcher nicht Vorstellungen durch Bilder zu erhöhen strebte.

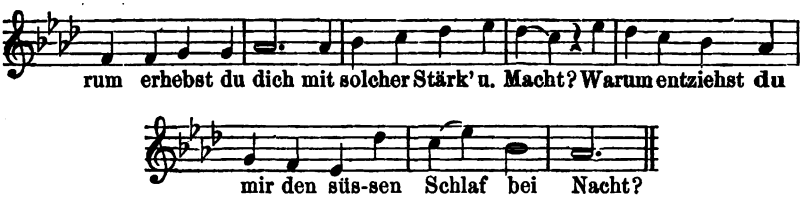
3. Mit alle Dem also sollen wir den Ausdruck des Liedes erhöhen und in Zustände (Situationen) versetzen. Wie — das lässt sich mit Worten nicht aussprechen. Und deshalb können wir uns zuletzt nur an die natürliche Begabung des Componisten wenden. Ein Haydn, Weber, Beethoven würde, so müssen wir sagen, das vielleicht noch anders gemacht haben. Sehen wir daher ihre Werke an! Auch sie haben vieles Hierhergehörige geschaffen, dieselbe Aufgabe, der wir uns jetzt befleissigen, mit Liebe bearbeitet. So haben namentlich Haydn und Beethoven von den durch Burns gesammelten schottischen Volksliedern viele begleitet; der Letztere (Op. 108) in der ihm eigenen tiefen Anschauung, welche für den gewöhnlichen musikalischen Blick fast zu tief erscheint. Schon die Wahl der begleitenden Instrumente: Clavier, Violine und Violoncell ist eigenthümlich. Und doch bleibt dieses Werk für das Studium der Begleitungskunst eine der ergiebigsten Fundgruben. Von solchem Werke her können wir unser musikalisches Geschick erhöhen, wenn wir auch nicht so weit gehen dürfen, weil wir uns damit von dem Einfachen, Volksthümlichen entfernen. Jenes Geschick aber muss vorausgesetzt werden, so gut als Jemand, der eine handliche Verrichtung machen will, eine glückliche Hand dazu mitbringen muss.

Stellen wir nun ein Volkslied auf. Wir setzen eins der besten voran und zwar wegen seines bestimmten Inhaltes, von welchem unbedingt ein Jeder erfüllt werden muss. Ein leichteres könnte gerade das schwerere werden, indem der Anfänger meinen könnte, nichts mehr daran zu thun zu haben:

741.

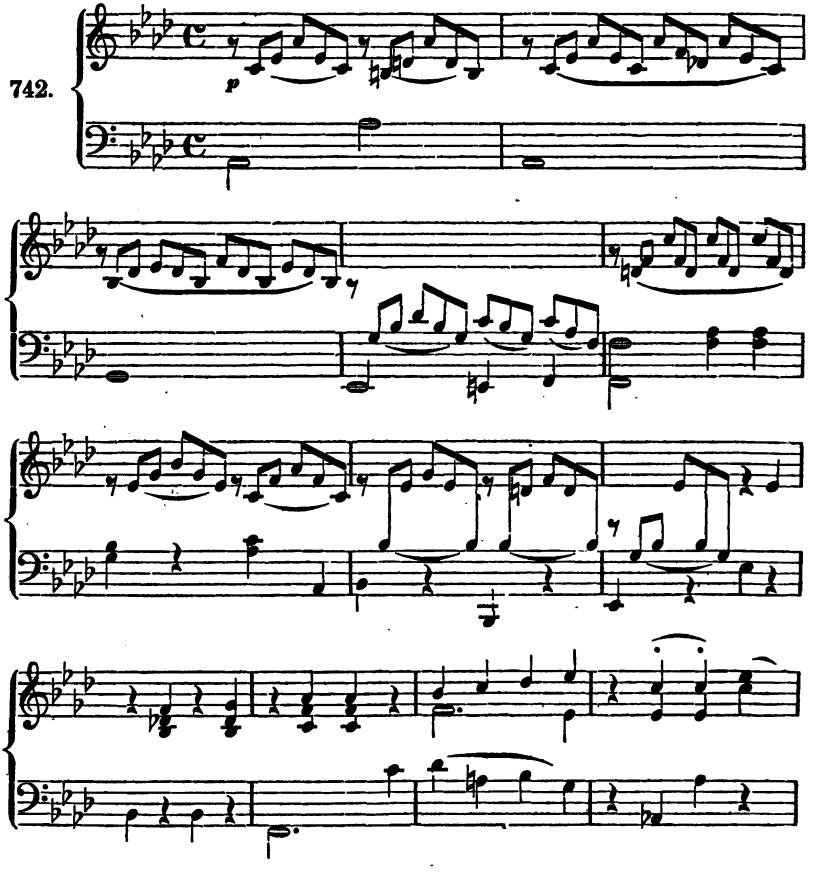



Digitized by Google

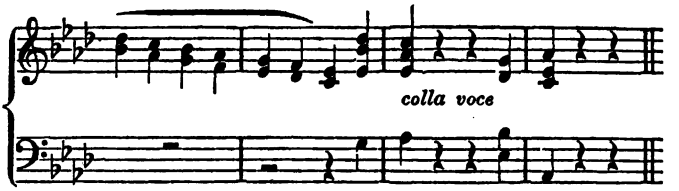



Nachdem wir die ersten Fragen, ähnlich wie bei dem Chorale, beantwortet haben, nämlich wie die Abschnitte in modulatorischer Hinsicht zu behandeln sind, so muss uns der Gedanke beschäftigen, auf welche Weise der Herzschlag und hiermit die Unruhe in der Begleitung musikalisch vorgestellt werden könnte. In einer verwandten Vorstellung hat Beethoven in dem Liede: „Herz mein Herz, was soll es geben", Triolen zu Grunde gelegt. Thun wir es also auch:

742.

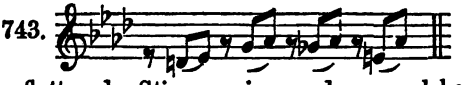



Digitized by Google

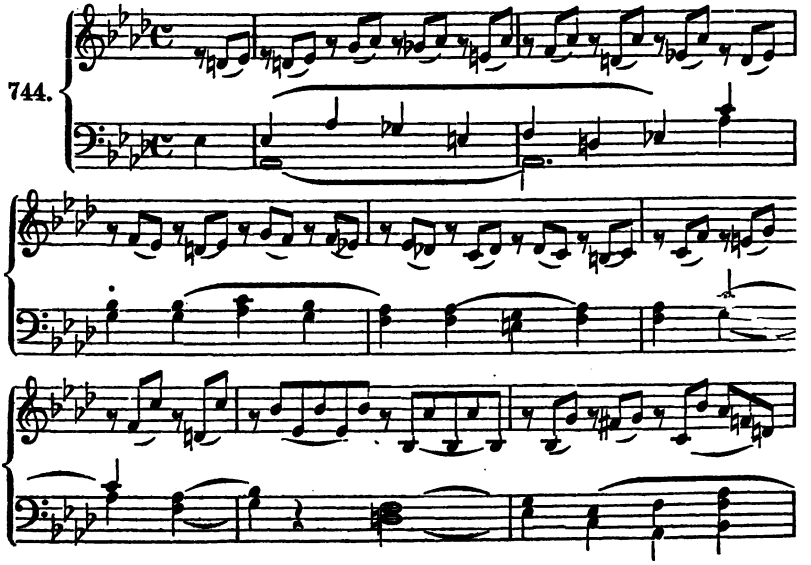



Nachdem die Triolen uns in die Stimmung versetzt haben, treten an die Stelle derselben einfach unterstützende Accorde; gewiss würde die Durchführung der Triolen bis zu Ende lästig geworden sein; ebenso, wenn der Bass nicht die Unterbrechung auf die zarten Worte: „Warum entziehst du mir" erfahren hätte, dann würde die Auffassung eine zu düstere gewesen sein. Es war gerathen, zuletzt nur anzudeuten, damit die Gesangstimme sich auf den Schluss legen konnte. Freilich würde alsdann noch gern ein Nachspiel gehört worden sein.

Wenn die Begleitung hier mehr eine harmonisch figurirte war, so kann sie nun durch Hülfstöne weit durchsichtiger werden. Denken wir uns einmal folgende Art einer hin und her gewendeten Figur:

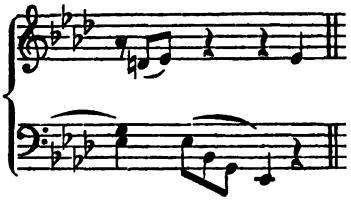
743. 

so wird diese flatternde Stimme eine andere, welche ihr vorschlägt, gern gegen sich haben. Diese ist keine andere als die Gesangstimme selbst; verdoppeln wir sie daher durch die Tonlage des Violoncells, um sie zu unterstützen. Bei so vieler Bewegung können die Bässe sich vorerst stiller verhalten:

744. 

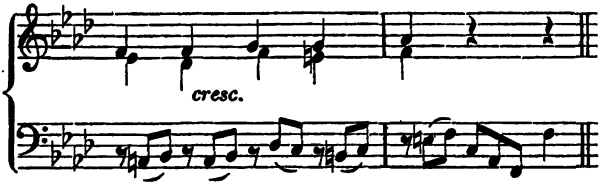


Digitized by Google



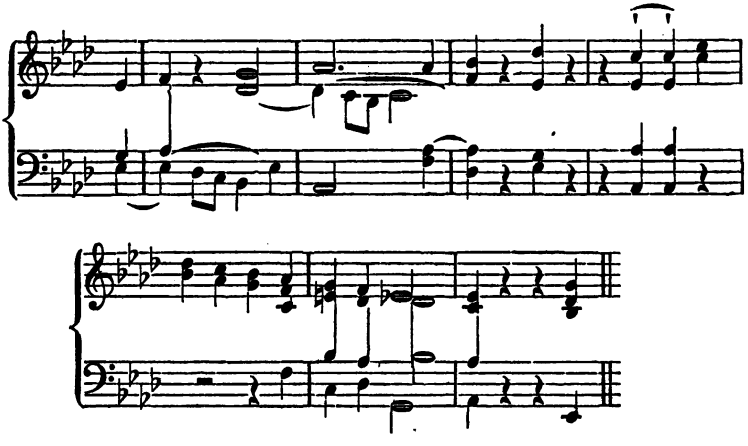
Entweder können nun die Bässe dadurch, dass auch sie das Motiv übernehmen, die Stimmung erhöhen:

745.




oder der Bass nimmt eindringendere, ihm angemessene Figuren:

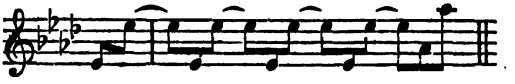
746.



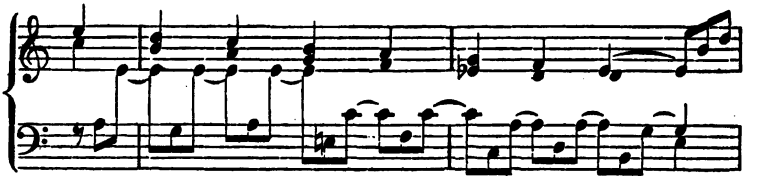
Diese gebundene Behandlung ist zur Darstellung geheimen Schmerzes wohl geeignet und sticht von den Triolen, welche vorangehen, gut ab:

So haben wir nun dasselbe Lied ganz verschieden begleitet, ohne entfernt es erschöpft zu haben, bald mehr, bald weniger modulatorisch, wobei wir die Erfahrung machten, dass die Modulation Wärme ausdrücken kann; weiter oben ist sie das Colorit (Färbung) genannt worden. Ohne Bedenken hätte die Begleitung noch stürmischer sein können. Wie z. B. wenn das Herzschlagen sich durch Synkopen offenbaren sollte?

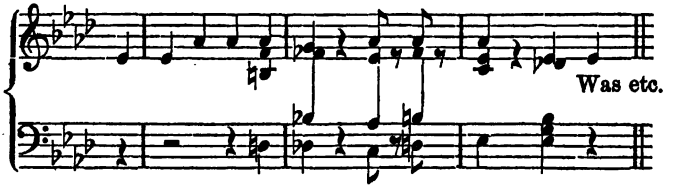
Digitized by Google

747. 

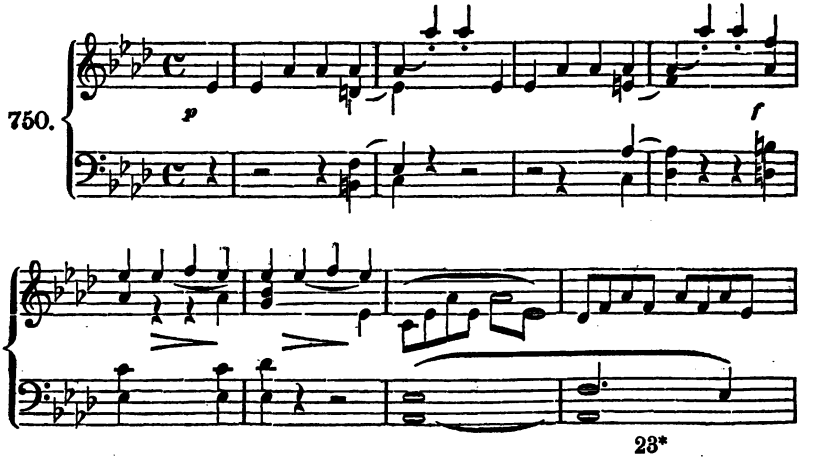
und endlich gar die Bässe in diesen leidenschaftlichen Ton gefallen wären:

748. 

Mindestens konnte eine so gesättigte Weise als ein Nachspiel, das sich steigert, gelten. Wollen wir ein Vorspiel, so würde dieses, an das Lied selbst anklingend, vielleicht am geeignetsten in einigen gebrochenen Accorden dahinseufzen:

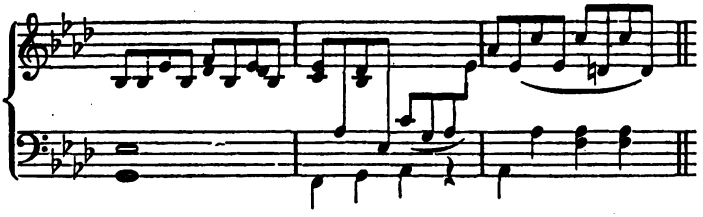
749. 


wobei, wenn die Anordnung der Taktzahl von vier erreicht werden soll, die Pausen noch mehr ausgedehnt werden können. Die Triole ist vorläufig noch nicht aufgetreten. Zarter gehalten, leitet folgendes Vorspiel unmittelbar über:

750. 



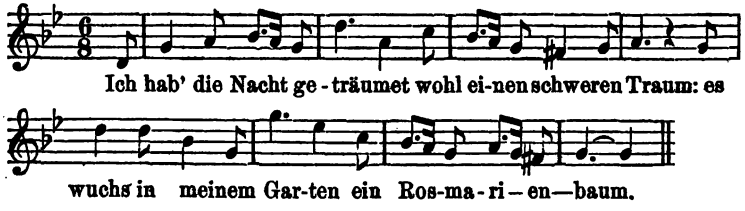

Digitized by Google



In ähnlicher Weise muss nun der angehende Componist die Begleitungskunst üben. Wenn schon es eine schöne Sache ist um eine schön erfundene Melodie, so hängt doch gar zu viel auch davon ab, in welche Harmonie wir sie fassen. Es ist eine überaus wichtige Uebung, bei der es eben so sehr auf das rein Technische ankommt, dessen wir uns Herr machen müssen, als auch darauf, dass wir zugleich hiermit den Charakter des Liedes treffen. Denn die Figur ist an sich erst etwas ganz Harmloses — sie muss in der vergeistigten Beziehung gerade zu dem einen Vorwurf, der in dem Liede vorliegt, angewendet werden, sonst wird es ein todtes Machwerk.

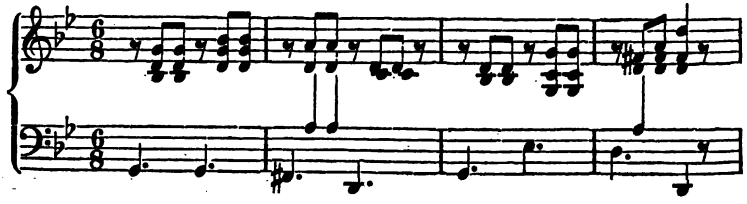
Es würde mithin überflüssig sein, wenn wir, länger noch bei diesem Liede weilend, einige andere Figuren anwenden wollten. Da es, wie gesagt, mehr auf den Charakter der Begleitung ankommt, wir aber diesen in verschiedenem Sinne wiederzugeben versucht haben, so gehen wir zu einem anderen über:

751.

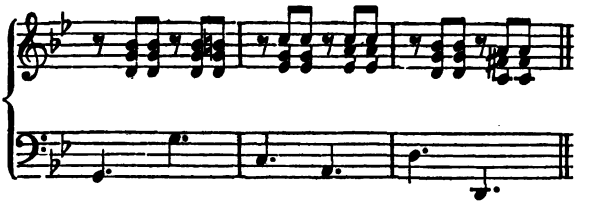



Modulatorisch einfach und doch tief gefühlt, verträgt dieses Lied keine verwickelte Begleitung. In einfach gebundener Weise würde es so zu behandeln sein:

752.

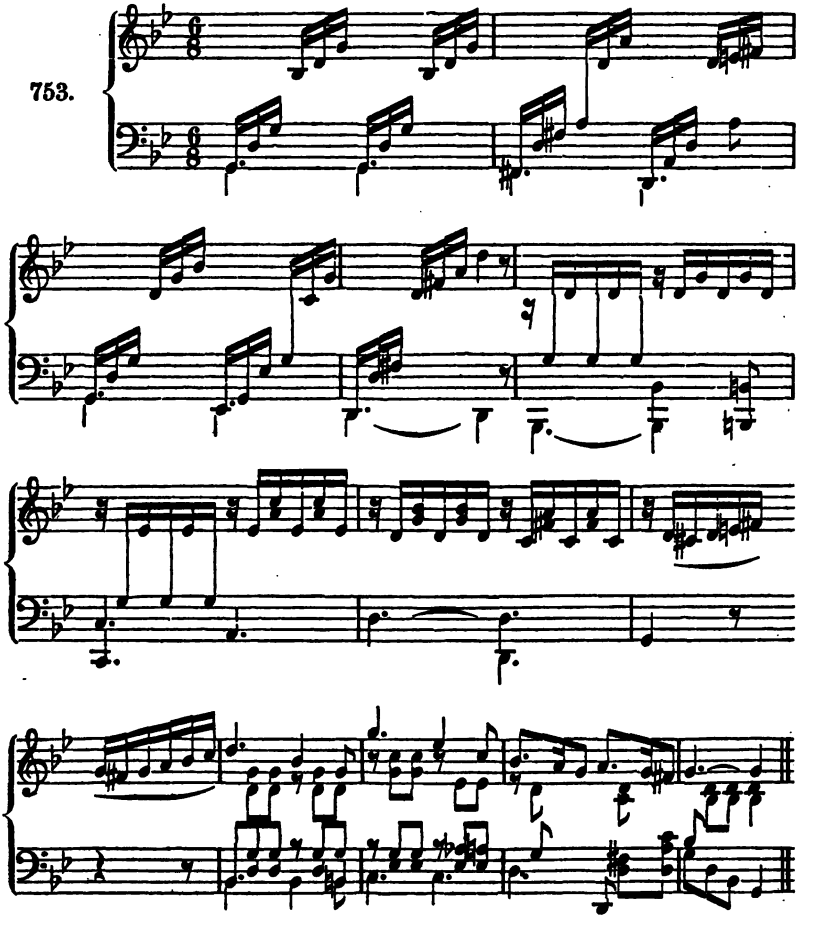


Digitized by Google



Der Tonraum der Singestimme ist hier von der Begleitung nicht durchkreuzt worden und so müsste es auch bei figurativer Aüsführung derselben gehalten werden. Kaum ist es gerathen, in der Modulation mehr, als geschehen, zu wagen. Die Figuration kann sich in den Grenzen einer einzigen Stimme bewegen, oder sie kann, wenn sie dunkeler sein soll, mehr nach der Tiefe greifen und beide Hände beschäftigen:

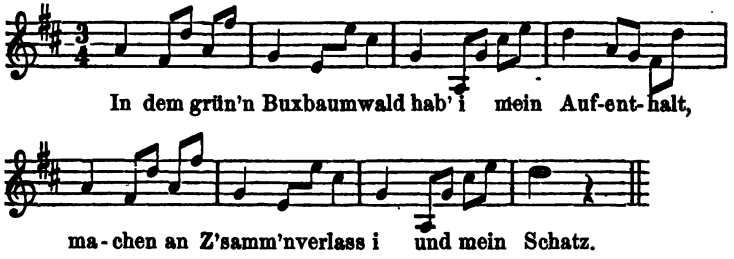
753.



Digitized by Google

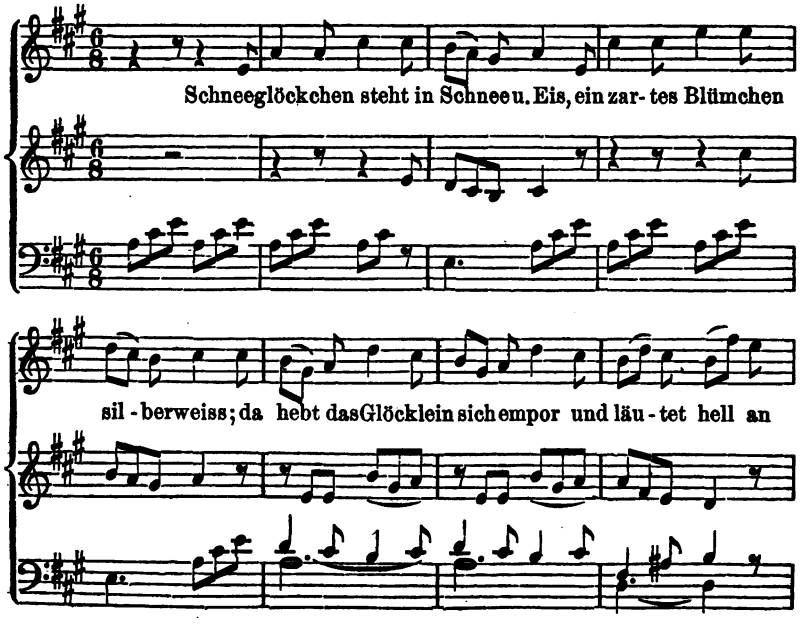
Die harmonische Figurirung wird zu wählen sein, sobald die Melodie überwiegend in Durchgängen aufgefasst werden soll. Bewegt sie sich aber selbst in Accordtönen, so ist die blosse Angabe der Harmonie zu ihrer Unterstützung ausreichend. Solche Art von Melodieen finden wir besonders in süddeutschen (tyroler und älpler) Liedern. Sicher hat darauf der Nachhall in den Bergen und das Jodeln der Sänger Einfluss ausgeübt. Auch stehen die Lieder des deutschen Südens gern in dem wiegenden Dreivierteltakt. Erk II. 5, 71.:

754.

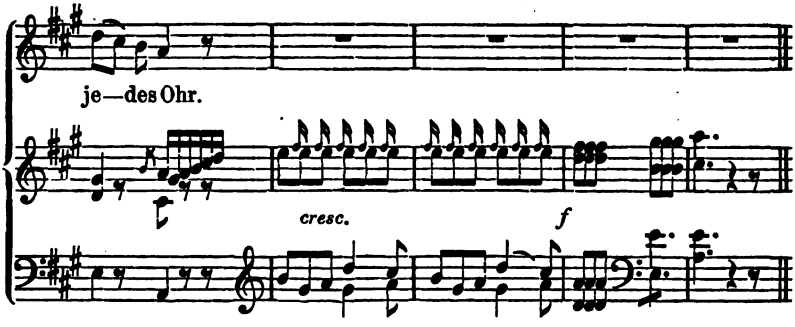



Schliesslich noch ein kleines Lied, das einer von Erk herausgegebenen Sammlung entlehnt (Berlin, Plahn), das heitere und zugleich malende Genre berührt:

755.



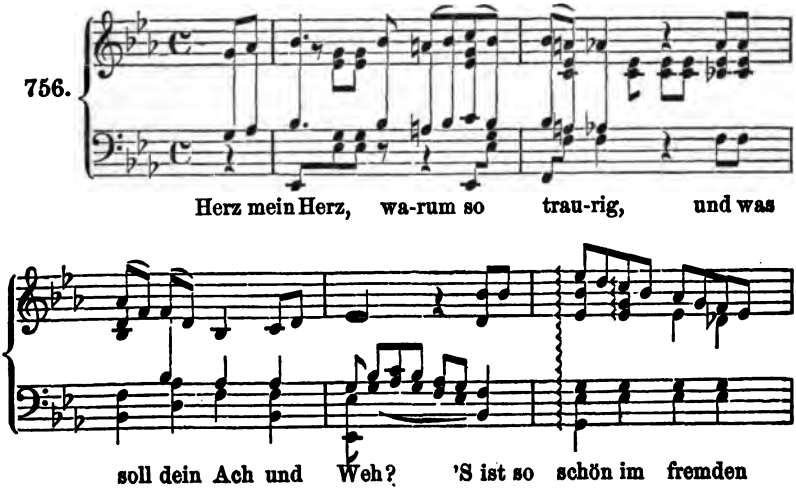

Digitized by Google



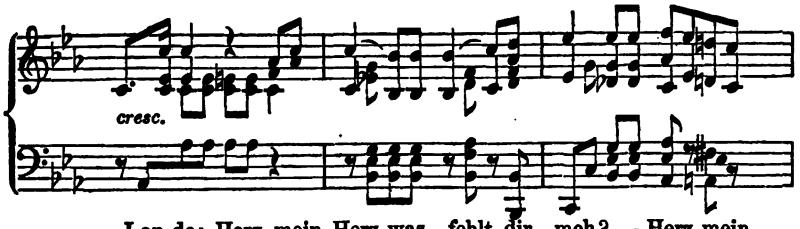

## Die Uebertragung in das instrumentale Gebiet.

Im Bisherigen ist der Singestimme eine besondere Reihe gewidmet und die Begleitung von dem zu Begleitenden getrennt worden. Wir können nun auch Beides zusammenfassen. Hiermit betreten wir dann das instrumentale Gebiet. Kann dies füglich in aller Breite noch nicht geschehen, indem hierzu Kenntnisse erfordert werden, welche zu entwickeln, noch nicht an der Zeit ist, so mag es dennoch zunächst für Piano versucht werden. Dieses Instrument bildet, (wie erörtert) die Grundlage für jede Art von Begleitungsform. Uebertragen wir für dasselbe ein Lied, so haben wir allerdings näher in seinen Sinn einzugehen. Für jetzt nur so viel, dass wir seinem Umfange und seiner Fassungsgabe, um so zu sagen, gerecht werden müssen. Wir benutzen hierzu aus Erk. I. 6, 41 ein sehr gefühlvolles Lied:

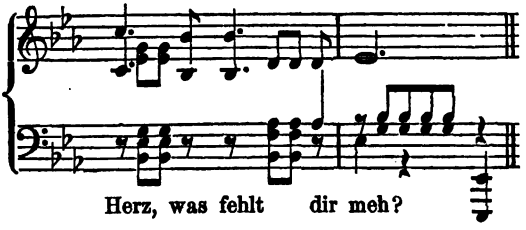
### Schweizer Heimweh.




Digitized by Google




Lan-de; Herz, mein Herz, was fehlt dir meh? — Herz, mein



Herz, was fehlt dir meh?

Es ist dies eine besonders förderliche Uebung. Wenn sie auch noch sehr einfach ist, so wird der angehende Componist durch den Vergleich mit den Uebertragungen eines Franz Liszt bald weiter gelangen. Er wird einsehen, wie auch das Klangwesen seine poetische Seite hat, von welcher jene genialen Bearbeitungen zu nehmen sind. Diese ist es, die wir ebenso in das Auge fassen müssen, als das rein geistige Element der Composition.

Digitized by Google

# Dritte Abtheilung.

## Die selbstgeschaffene Melodie.

Die Melodie selbst zu schaffen, ist gewiss eine bedeutend höhere Forderung, als alles Bisherige. Vorbereitet sind wir aber hierzu:

1. durch die elementare Einleitung, worin wir gesehen, wie mittelst der Tonleiter Melodieen geschaffen wurden;

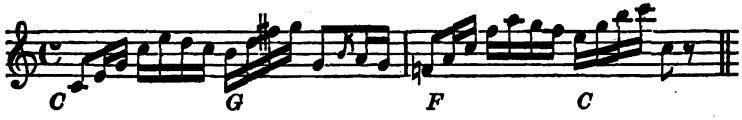
2. durch die Figurationslehre, indem mindestens die figurirende Stimme eine Melodie bildet;

3. durch den Vergleich mit allen gegebenen Melodieen, dem Choral, dem Volkslied u. s. f. und dem darin enthaltenen Vorbilde.

Niemand kommt an die Composition heran, der nicht schon den Versuch gemacht hätte, Melodieen in's Leben zu rufen. Zum Wenigsten hat er viele Melodieen gehört, gesungen, gespielt. Auch hierin liegt eine Vorbereitung für die Aufgabe, selbst Melodieen zu schaffen.

Wie nun das, war wir Melodie nennen, nicht ein blosses Stückwerk bleiben kann, sondern sich zu einem Satze oder einer Periode, überhaupt zu einer festen Form gestaltet, dies ist hinlänglich gezeigt worden. Ebenso, welchen Einfluss die Harmonie auf sie ausübt. Diesem verdanken wir ja auch die Bestimmung und Bestimmtheit des Modulationsplanes. Eben darum haben wir die Melodie mit der Begleitungslehre in Beziehung gebracht, indem selbst die einfachste (ausgenommen die aus der blossen Tonleiter gebildete) unter dem Einflusse der Harmonie steht. Selbst die einstimmige Figuration:

757.




hat einen harmonischen Hintergrund. Denselben bilden die in Buchstaben untergesetzten Grund-Accorde. Es ist zu rathen, dass der An-

Digitized by Google

fänger sich einen ähnlichen Plan der Harmonie denke oder wirklich mache, um daran seine Stimmen nach Belieben auszuführen. In dieser Weise hat der verdiente Logier mehrere Werke, mit Grundbässen versehen, herausgegeben, gleichsam einen Extract der Harmonie.

Somit kann nun der Schwerpunct des Satzes entweder in der Harmonie oder in der Melodie zu suchen sein. Gewiss ist der Satz, wenn es so ist, einseitig, da in höchster Weise alle Elemente der Kunst einander harmonisch durchdringen. Aber, wie überall, verlangt die Methode eine solche Theilung des Stoffes. Es hat sich schon S. 73 ein merklicher Unterschied in ähnlicher Weise gezeigt, wonach der Satz entweder überwiegend präludienartig oder liedmässig ist.

Beide Formen sind es, welche wir zunächst genauer durchdenken und in ihrem Wesen kennen lernen müssen.

### 1. Der präludienartige Satz.

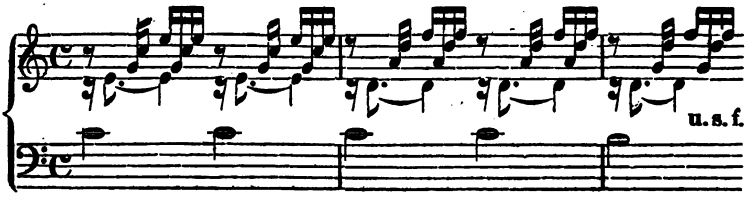
Das Präludium ist nicht gerade stets nur „Vorspiel", wennschon, dies zu sein, dessen nächster Zweck bleibt. Aus der engeren Bestimmung: die Tonart harmonisch festzustellen, in welcher eine Musik vor sich gehen soll, kann eine weitere werden, nämlich: Einleitung irgend einer grösseren Musik, weiterhin einer Ouvertüre, Symphonie u. s. w. zu sein. In allen diesen Fällen überwiegt die harmonische Combination vor der melodischen, wennschon die Harmonie nicht als solche nur auftritt, sondern zerlegt erscheint und zwar etwa:

1. in harmonischer Figuration,
2. in Tonleitergängen,
3. in Bindungen (Vorhalten u. s. f.)

Durch die Vermischung von alle dem erwächst eine Schreibweise, welche wir den figurativen Styl nennen wollen, da in ihm das Figurenwesen und die Figuration Grundlage bildet und hauptsächlich zur Anwendung gelangt.

Wir finden auf diesem Gebiete Vorbilder in Menge. Das wohltemperirte Clavier von Seb. Bach, ein unentbehrliches Werk für jeden ernstlich Strebenden, bietet deren in jeder Abstufung dar. Dieses Präludium z. B. ist nur harmonisch figurirt:

758.

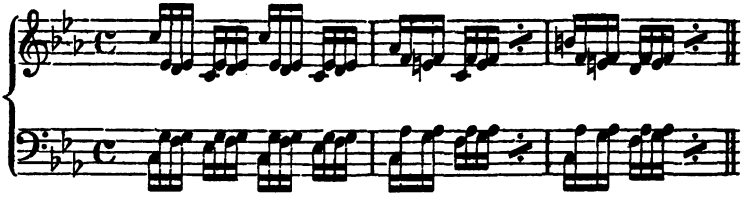



Digitized by Google

und muss eben deswegen, damit es zum Verständniss und zur Wirkung gelangen kann, feurig vorgetragen werden. Seltsam ist es, dass neuerdings ein französischer Componist noch eine Violine zusetzen zu müssen geglaubt hat, als ob der grosse Seb. Bach, wenn er gewollt, dies nicht selbst vermochte!

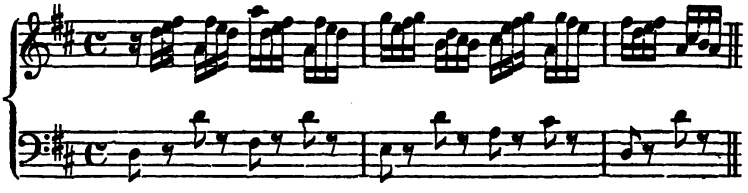
Etwas mehr melodisch bewegt, gleichsam gebogen, sehen wir das *C*-moll-Präludium desselben Theiles:

759.



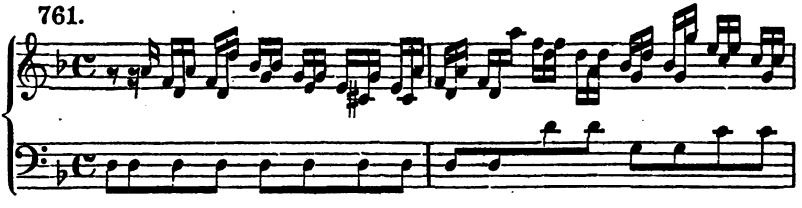
ein Satz, der in derselben Weise zwei volle Seiten anfüllt und, um nicht zu ermüden, rasch genommen werden muss. Aehnlich ist auch das *D*-dur-Präludium:

760.



nur dass es wieder mehr melodisch gekräuselt ist. Das in *D*-moll ist dagegen mehr accordisch:

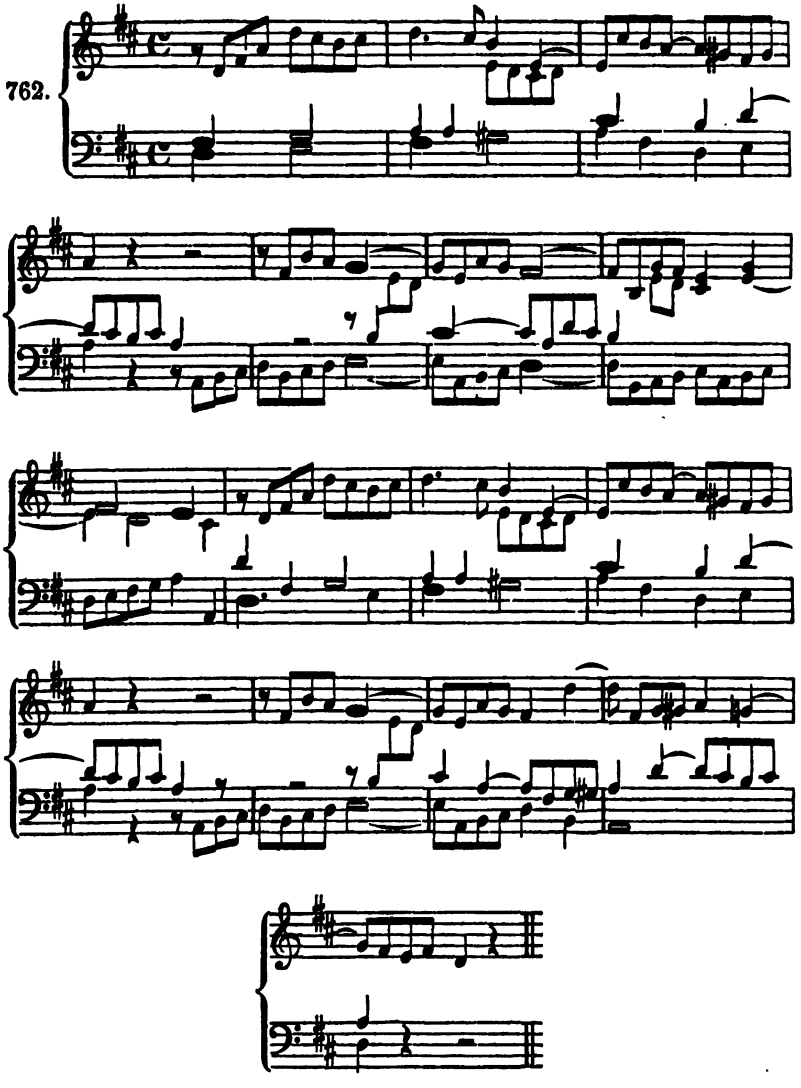
761.



So die hierher gehörigen Präludien dieses Werkes durchgehend (in andern ist die Schreibweise anders) — werden wir innewerden, wie Bach für ähnliche Werke, Exercicen und Etüden von Clementi, Müller, Cramer, Kalkbrenner u. A. Vorbild gewesen. Alle sie müssen es auch uns werden und wir berufen uns um so eher darauf, als sie in den Händen Vieler sind. Gleichwohl wollen wir einen unserer Sätze (307) in die figurale Schreibweise übertragen:

Digitized by Google

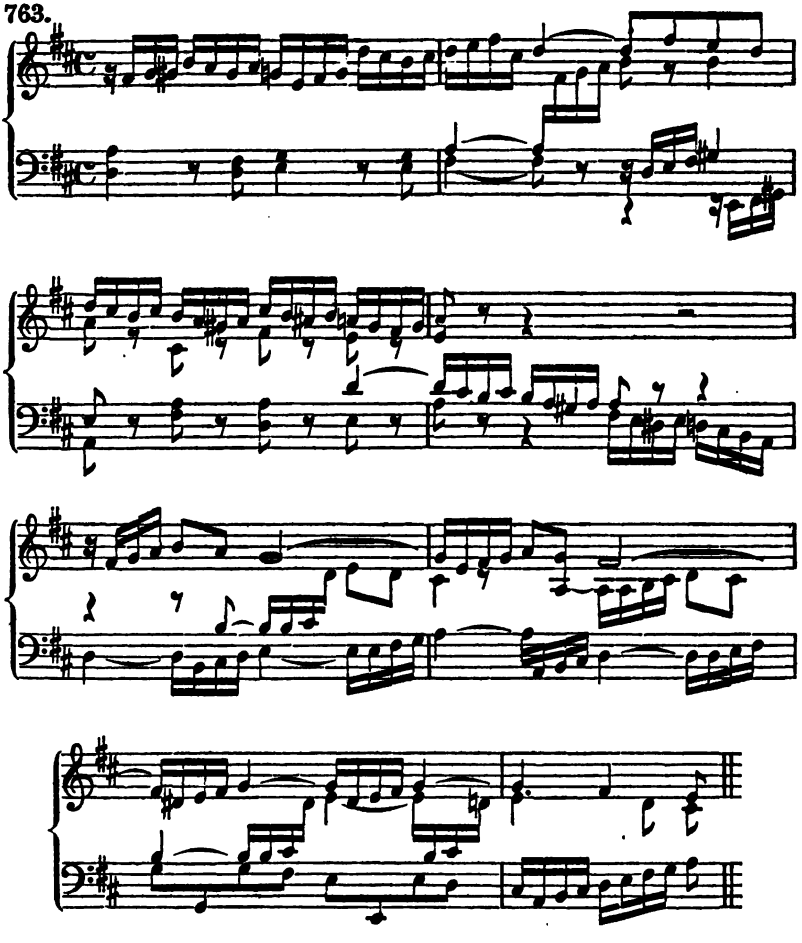
762.



Wenn hier die Stimmen in einer mehr nachdenklichen Weise geführt sind, so dass sie sich (worauf stets besonders Rücksicht zu nehmen sein wird) zu gleicher Zeit betheiligen, so kann die Behandlung eine flüchtigere werden:

Digitized by Google

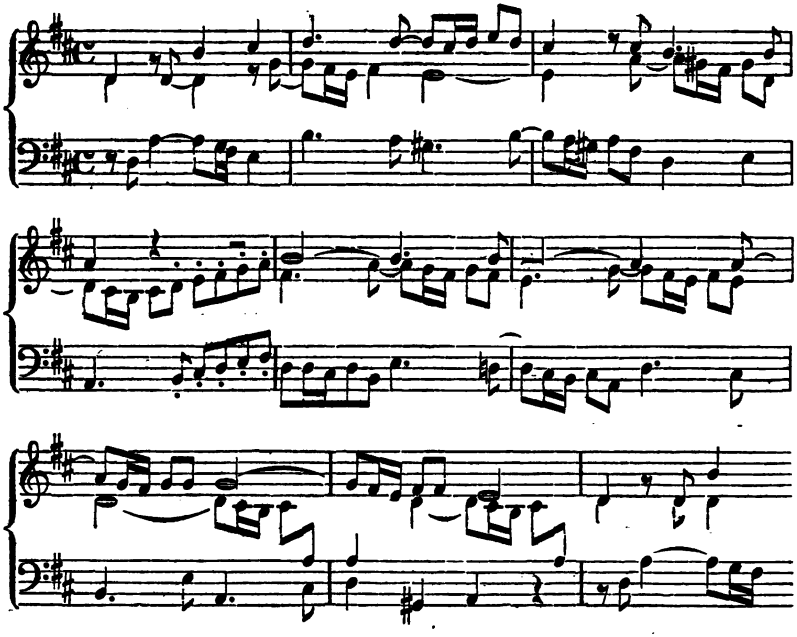
763.



Besonderes Gewicht ist auch auf die Gestaltung des Satzes durch Bindungen (vergl. 723) zu legen. Da das Clavier (leider) den Meisten Grundlage für ihre musikalischen Bestrebungen ist, dieses Instrument jedoch weniger durch Bindungen wirken kann, als Gesang oder als Blasinstrumente, so wird es ihnen schwer, im gebundenen Styl zu schreiben. Aeltere Tonlehrer hatten, da das Clavier die Verbreitung nicht besass, in dieser Beziehung, den Schülern gegenüber, nicht mit dessen Mängeln zu kämpfen:

Digitized by Google

764.



Wenn auch die hier angewendeten Figuren verbraucht sein mögen, so hindert dies nicht, die Wichtigkeit der Schreibweise anzuerkennen, auch kann Jedermann anziehendere an deren Stelle setzen.

## 2. Der liedförmige Satz.

Der liedförmige Satz bedarf gegen den präludienartigen einer melodischeren Haltung und Durchführung. Wie von dem Liede des Dichters Empfindung nnd Gefühl gefordert wird, so von der musikalischen Form des Liedes. Die Harmonie kann zwar auch von tiefem Gefühl durchdrungen sein, wie sich im Choral herausgestellt hat. Da jedoch die Melodie das mehr ihm Eigene des Componisten ist und er in der Harmonie zunächst nicht so zu persönlicher Geltung gelangt, als in jener, so tritt die Melodie in dem Liede gegen das Präludium in den Vordergrund, indem es dies von mir Empfundene zur Aeusserung zu bringen hat.

Wir sehen hiermit sogleich ein, dass, wie das Gefühl von unendlicher Abstufung ist, so das Lied, seinem Inhalte nach, unbegrenzt und unerschöpflich sein muss. Worte der Art, dass es könne sein „freudvoll und leidvoll", bestimmen diesen Inhalt zwar näher, sind jedoch lange nicht ausreichend, das musikalisch Empfundene wieder zu geben.

Digitized by Google

Denn die Scala der musikalischen Empfindung ist unendlich reicher, als die Sprache Ausdrücke dafür hat. Daher es ja auch immer verlorene Mühe ist und bleiben wird, Musik durch Worte wiedergeben zu wollen.

Von solchem Inhalte muss ich durchdrungen sein, wenn ich Lieder singen will. Aber ich muss auch im Allgemeinen die Stimmung, in die ich mich versetze, festhalten und durchzuführen suchen. Indem ich Bilder von Gefühlszuständen, die ich habe, musikalisch zu fixiren strebe, ist es Aufgabe, sie in Tönen zu äussern. Solches Aeussern des Inhalts geschieht nun durch die Form. Bei dem Liede heisst sie die Liedform. In der Form sind Kunstwerke einander ähnlich, im Inhalte verschieden. Jene hat Grenzen, dieser nicht. Indem wir unternehmen, Liedformen zu schaffen, haben wir an das anzuschliessen, was für die Liedform gilt, sonst würde man das, was wir dafür ausgeben, nicht dafür halten.

Indem so eben gesagt wurde, dass wir Lieder „singen" wollen, ist es gar nicht nothwendig, dass wir hierzu Worte eines Gedichtes gebrauchen. Dann wäre auch der Inhalt nicht unser Eigen, sondern von dem Dichter bestimmt, mithin unsre Arbeit ein Untergeordnetes. Soll uns die unbegrenzte Freiheit musikalischen Gestaltens zu Gute kommen, so binden wir uns jetzt nicht an ein Gedicht — vielmehr machen wir dieses selbst, nämlich ein Tongedicht.

Also — höre ich hier fragen — wir setzen wohl Lieder ohne Worte?

Die Antwort ist: ja und nein! Alle Musik, insofern sie nicht zu Worten steht, ist eben Musik „ohne Worte". Trotzdem muss sie doch gesungen werden, muss Gesang sein. Daher gesagt wurde: wir singen. Der Ausdruck: „Lieder ohne Worte" ist eben von Mendelssohn und seinen Nachahmern von einer besonderen Art der Behandlung des Clavierliedes gebraucht worden, worin die vorzugsweise empfundene und gesangvolle Melodie zugleich mit der claviermässigen Begleitung, sammt Vor- und Nachspiel, für den Spieler zusammengefasst wird, gleich als ob der Gesang für das Instrument übertragen worden wäre. Wenn wir also unter Liedform nicht gerade das verstehen, was Jene, so kommen wir doch in der Sache nahe mit ihnen zusammen. Der Unterschied ist nur der, dass, da es Liedformen in jeder Gattung von Musik geben kann, die Form allgemein zu nehmen ist, nicht in der engeren Vorstellung des Clavieres, sondern mit einem Worte: „allgemein".

Wir können mithin sagen, dass wir:

Digitized by Google

zu üben im Begriffe sind. Sie bildet Grundlage für jede musikalische Gestaltung und in jeder Gattung, also in Clavier-, Quartett-, Symphoniesätzen u. s. f., selbst für das Lied mit Textworten, wennschon diese eine nähere Bestimmung geben und Berücksichtigung fordern. Bedienen wir uns des Claviers, so geschiehet dies insofern, als dasselbe dazu dienen muss, die Harmonie rasch zusammenzufassen.

### Die Melodie.

Das Erste ist, dass wir eine Melodie erfinden. Zwar drängen hierbei viele andere Einflüsse, die des Rhythmus, der Begleitung, des Periodenbaues u. a. herbei. Denn ein Kunstwerk, selbst das untergeordnete, athmet Leben von vielen Seiten. Jedoch, welcher Anfang wäre so natürlich, als dieser, dass wir vor Allem an die Melodie denken?

Zunächst ist dies ein blosses Machen. Es geschieht durch:

### die Intervalle.

Entweder kann der einzelne Ton schlicht wiederholt werden, oder durch Stufen der Tonleiter oder der Harmonie gehen, überall beliebig eilen oder weilen, also zum Accord gehören oder als Vorhalt Durchgang, Bei- und Vorton in ihm fremd erscheinen u. s. f., lauter bekannte und geläufige Dinge! Wichtiger als dies so rein Technische, muss uns der Sinn des Technischen erscheinen. Wir werden fragen, was drückt diese Melodie aus? Was haben wir mit ihr, an ihr? Was drückt das blosse Wiederholen, das Pochen mit Tönen aus, was dieser gerade Strich, den die Melodie macht, diese Stufen, diese Wölbungen, und das Kräuseln bald zu sanfterem, bald zu stürmendem Wellenschlage? Diese Sprünge sind Spitzen, Zacken, Bogen, Höhen. Denn die Melodie kann mehr flach, mehr gewölbt sein; um dies zu prüfen und feinen Sinn damit zu verbinden, kann empfohlen werden, durch die Notenköpfe der Melodie Linien hindurchzuziehen. Aehnlich spricht man in der Malerei und Baukunst, ja in einer Landschaft von ihren Linien und in einer materiellen Auffassung der Aesthetik von Schönheitslinien. Natürlich ist es, dass die meisten Melodieen eine Mischung von alle Dem erfahren. In der Regel sinken sie, nachdem sie den höchsten Punct, den Höhenpunct, erreicht haben, wieder allmählich oder jählings zurück.

Anziehend ist es, die Meister von dieser Seite zu beobachten. Bei der Kritik des Themas weiter hiervon!

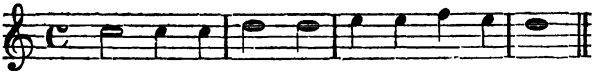
Digitized by Google

## Der Rhythmus.

Ohne Rhythmus ist keine Melodie, auch nicht ohne Accentuation und Declamation, was damit zusammenhängt (S. 13. 21). Diese Einflüsse erstrecken sich nicht blos auf den Ton oder die Töne im Einzelnen, sondern auch auf die Combination im grossen Ganzen, d. h. die Abschnitte und deren Ebenmaass. Das Letztere ist namentlich in den periodischen Formen, wo nicht andere Absichten (wie bei der Fuge) hervortreten, gebieterisch, so dass im Allgemeinen Verbindungen von 2 : 2, 4 : 4, 4 : 6, 8 : 4 u. s. f. die natürlicheren sind.

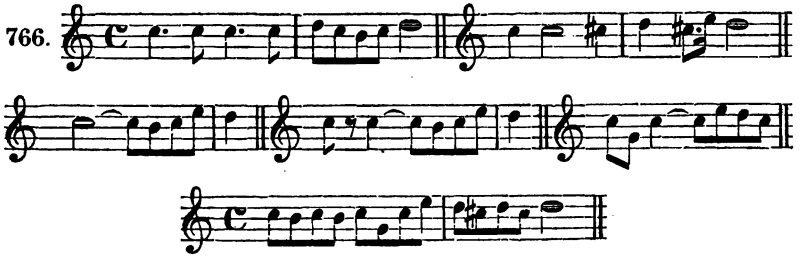
Ausserdem wird aber auch der Rhythmus, als solcher, eine einheitsvolle Entwickelung und Durchführung erfahren müssen; ist einmal ein Rhythmus eingeführt, so ist auch an ihn zu halten; nicht jeder Takt darf neue Rhythmen bringen, ohne ebenmässig wiederzukehren. Der Anfänger möge, von einfacheren Gestalten beginnend, sich vor eigensinnigen, peinlichen Rhythmen, vor Allem aber vor dem Buntscheckigen in Acht nehmen.

Aus folgender, einfachen Grundlage, die an ein bekanntes Volkslied erinnert:

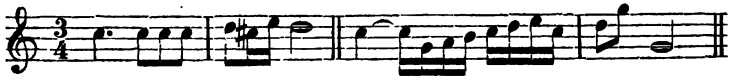
765. 

gestalten sich:

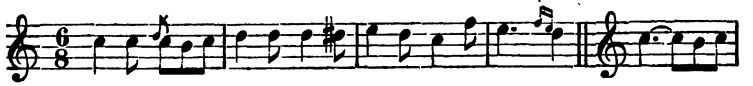
im *C*-Takt:

766. 

im Tripeltakt:

767. 

im zusammengesetzten Takt:

768. 



Digitized by Google

Auf solche Weise wird der Grundgedanke aufgeputzt — versteht sich, wenn es Absicht des Componisten ist; denn es hätte auch bei dem ersten Entwurf bleiben können.

### Motiv, Satz, Periode.

Eine Liedmelodie ist nicht blosses Motiv (wie z. B. das der *C*-moll-Symphonie Beethoven's), wennschon das Motiv auf dieselbe von grossem Einflusse sein kann; sondern sie ist Satz, mehr oder minder zusammengesetzt, folgerichtig (oder sequenzartig) gruppirt, mehr oder weniger tonisch oder modulatorisch. Eine so in sich abgeschlossene Melodie heisst, wie bekannt, schlechthin Satz oder Thema; herkömmlich heisst der erste Anfang: Thema eines Stückes.

Findet auf der D. ein Halbschluss, der Ganzschluss aber auf der T. statt, so ist das Thema eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende Periode.

Ein Lied kann aus mehreren Perioden oder Theilen bestehen. Je grösser eine Composition ist, desto mehr Perioden hat sie, selbst in den strengsten Formen ist die Musik nicht ohne Periodenbau. Es erfolgt Satz auf Satz, wie in der Sprache — daher Aufsatz, d. i. eben „Satz auf den Satz"!

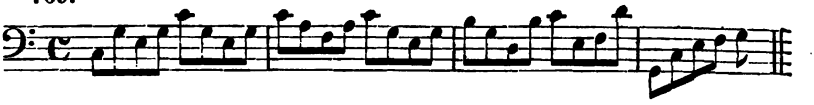
### Die Begleitung.

Unmöglich kann erst die Melodie des Liedes, seinem ganzen Umfange nach, festgestellt werden, ehe an die Begleitung gedacht wird. Denn diese ist von zu grossem Einflusse für die Weitergestaltung, als dass sie gleichsam erst als Nachtrag betrachtet werden könnte. Sie ist aber nicht blos in der Fülle der Harmonie und in der Zahl der Stimmen von Wichtigkeit, sondern in ihrer Form, welche sein kann choral- oder figuralartig, anzulegen im steten Hinblick auf eine vergleichende Anschauung des Orchesters — wenigstens der Tonregion nach.

Im Allgemeinen ist anzunehmen, dass, je ruhiger und einfacher das Thema ist, desto reicher die Begleitung sein kann, und je lebhafter und stürmischer jenes, desto mehr sich diese beschränken muss. Der Anfänger, dem empfohlen wurde, zuerst die Melodie aufzuzeichnen, kann, wenn er allzu rathlos sein sollte, auch wohl, aus der Begleitung herausarbeitend, zu ihr gelangen, z B. wenn er sich eine harmonische Zusammenstellung als Grundlage aufstellt, wie hier:

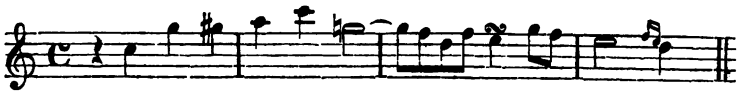
Digitized by Google

769.

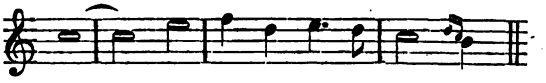


Sehr leicht wird selbst der weniger Begabte hierzu eine Oberstimme bilden können, sollte er auch nur Töne, die in der Harmonie liegen, hinzusetzen:

770.

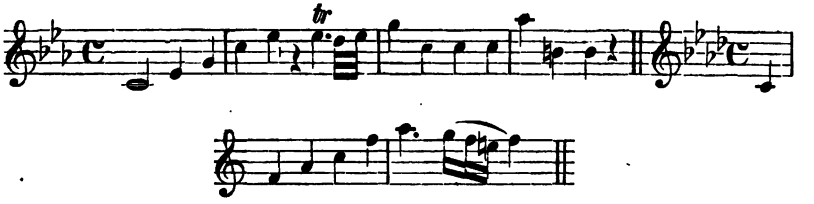


oder



Kehren wir die Sache um, die Melodie zuerst erfindend, so ist diese Art der Begleitung deshalb zu empfehlen, weil darin die Melodie als solche zu ihrem Rechte gelangen kann und dem Liede entsprechend, gefühlter, sangbarer, heraustreten wird. Dies ist an vielen Mozart'schen Sonaten, z. B. der kleinen *C*-dur (Andante), zu sehen. Es kann jedoch und wird ein Thema um so selbstständiger sein, je unabhängiger es von jeglicher Harmonie ist, oder besser gesagt, sobald es aus Tönen des Accordes gestaltet erscheint, z. B.:

771.




In beiden, Mozart und Beethoven gehörigen, Themas ist wenig oder gar keine Begleitung vonnöthen (vergl. S. 36). Gleichwohl liegt es im modernen Geschmacke, dem liedmässigen Satze eine gesättigte Begleitung zu Theil werden zu lassen, wie auch im Wesen des Piano's, an das wir zunächst anknüpfen, die Melodie dadurch klangvoller darzustellen, dass sie fleissig (in Octaven) verdoppelt wird.

## Das Ideale.

Zu dem, was über den Sinn der Melodie gesagt wurde, kann schon hier hinzugefügt werden, dass jedes Kunstwerk, selbst das kleinste Lied — schön sein, d. h. der Vorstellung vom Schönen entsprechen



Digitized by Google

solle. Diese Betrachtung gehört, ihrem Umfange nach, zwar in das Gebiet der Wissenschaft vom Schönen (Aesthetik). Denn unsre Lehre hat es nur mit der Composition, als solcher, zu schaffen. Nirgend jedoch ist diese nur Technik, Machen; das Gemachte — eine Art Tadel! Vielmehr hat es der Componist mit der Ausübung des Schönen im praktischen Sinne zu thun.

Die Frage ist, welche Vor- und Darstellungen bilden den eigentlichen Boden für die Liedform?

Wie wir bereits oben flüchtig und mehr materiell empfohlen haben, musikalische Vorstellungen durch vergleichende Betrachtung mit anderen Kunstgebieten anzuregen, so mögen wir uns hier auf die Dichtkunst, als ältere Schwester unsrer Muse, stützen. Dort ist das Lied, falls es nicht durch andere Vorstellungen bestimmt wird, zunächst lyrischer Natur, d. h. es umfasst die ganze Tonleiter der Empfindungen. Aehnlich bildet die Lyrik vornehmste Grundlage für alle liedförmigen Sätze. Dies soll sich zunächst in der Melodie, dann in der weiteren Durchführung zur Unterscheidung von allen anderen, in Sonaten, Fugen u. s. f. enthaltenen, Themas sofort aussprechen. Seinem ganzen Umfange nach wird diesen feineren Unterschied in den verschiedenen Formen wohl erst der gereifte Künstler erreichen. Dennoch muss schon hier darauf hingedeutet werden, um etwas Positives über den Boden, der hier zu betreten ist, festzustellen.

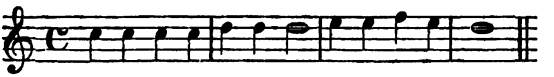
Wie nun aber das Lied in der Dichtkunst noch andere Anregungen hat, so auch in der Musik. Es kann ganz heiter und fröhlich sein, es kann gleichsam Zustände enthalten sollen und hiermit episch werden. Wie wir sehen werden, kann es in der Idylle oder im Pastorale das Hirtenleben, es kann das Kriegerische im Martiale, es kann das Heilige im Religioso erproben u. s. w. Ueberhaupt, was je die empfindende Seele erfüllte — das kann Stoff zu Liedern abgeben. Romanze, Serenade, Notturno, Ballade — Alles dies, sind Liedformen. Welch' feine Fäden fesseln uns an solchen Zauberkreis!

## Zur Uebung in der Liedform.

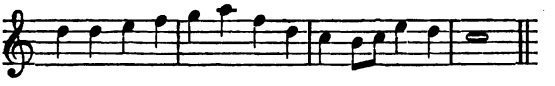
Es ist hierdurch mit wenigen einleitenden Worten ein unabsehbares Feld eröffnet worden, das nach allen Seiten zu beherrschen grosse Tüchtigkeit erfordert. Diese kann nur durch treues Heranbilden erlangt werden. Unerlässlich ist diese Uebung schon deshalb, weil die Liedform Grundlage zu jeder weiteren musikalischen Form bildet. Obschon derjenige, welcher mit Eifer bis zu dem gegenwärtigen Abschnitte der Lehre vorgedrungen ist, sich mannigfach vorbereitet hat, so werden wir, der Wichtigkeit der Aufgabe zu Liebe, doch sehr langsam zu Werke gehen müssen!

Digitized by Google

Kehren wir zu unserer ersten Grundlage zurück und wir wählen dieses mehr, denn einfache, Thema, damit der Anfänger nicht sagen könne: „eine solche Melodie bekomme ich nicht heraus“:

772. 

so kann solchem Vordersatze kaum ein gleich einfacher Nachsatz folgen, ohne gar zu schaal zu werden. Im Charakter jedoch muss er ähnlich bleiben. Dagegen mag er statt der Stufenschritte einmal weiter ausgreifen:

773. 

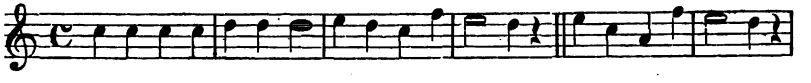
Sofort ist stark zu fühlen, dass die ganzen Taktnoten des Halb- und Ganzschlusses dürftig sind. Für dieselben können zwei Noten, die höheren oder tieferen, gesetzt werden:

774.

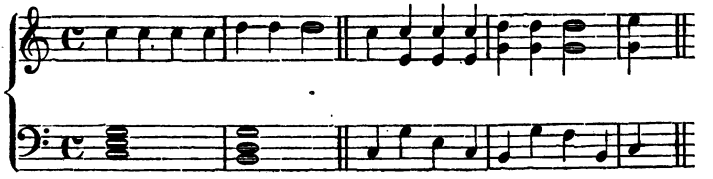
Solche Cadenz nennt man (ähnlich wie in der Dichtkunst den Reim) die weibliche, zum Unterschied von jener ersten männlichen Cadenz.

So wie nun der Nachsatz die Stufen aufgegeben hat, ebenso würde es der Vordersatz vermögen, wodurch etwas Schwung hineinkommt:

775. oder



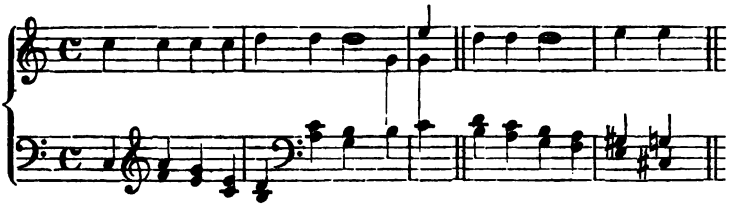
Was die Begleitung betrifft, so zeigt es sich, dass die beiden einfacher gehaltenen Anfangstakte mehr Harmonie zulassen. Denn statt dieser Art:

776. 

kann sie reicher:

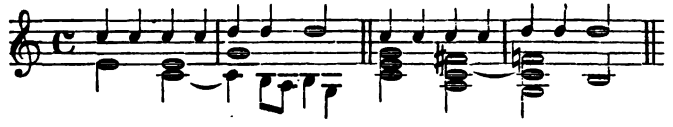
Digitized by Google

777.



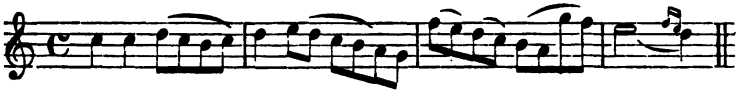
oder auch gebunden sein:

778.



in welchem Sinne dann durchgeführt werden muss. Wie in jedem einzelnen Falle figurative Stimmen hieraus hervorgehen können, dies ist hinlänglich gezeigt worden. Doch mag die obere, als Hauptstimme, eine Ausführung der Art erfahren, um in den geänderten Sinn mehr einzudringen:

779.

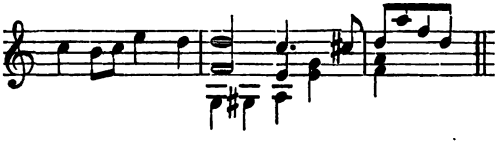


## Die Erweiterung des Satzes.

Wichtiger muss es erscheinen, den Satz zu erweitern oder ihn aus den engen Grenzen von acht Takten herauszubringen. Dies geschieht:

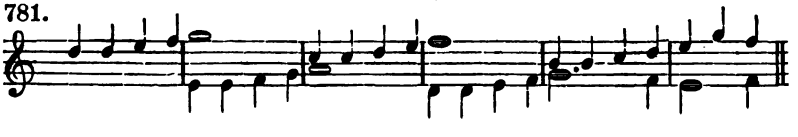
1. zunächst durch einfache Wiederholung irgend eines Abschnittes, die durch einen Trugschluss harmonisch verstärkt werden kann. Knüpfen wir an die letzten beiden Takte an:

780.



2. Ohne Trugschluss vom fünften Takte an, also vom Nachsatze ab, kann der Bass oder eine andere Stimme eingreifen:

781.

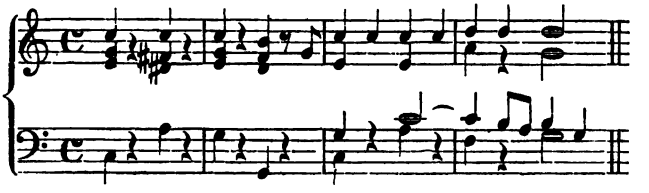


Digitized by Google

Hierdurch können zugleich alle schärferen Einschnitte in der Melodie ihre Lästigkeit und Auffälligkeit verlieren.

3. Mit gleichem Rechte, wie der Schluss, könnte auch der Anfang durch einleitende Takte erweitert werden:

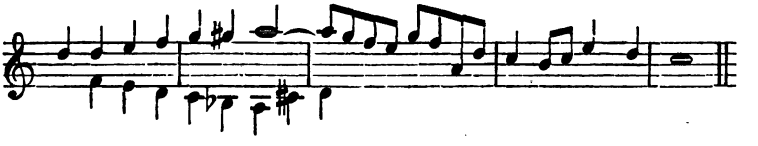
782.



Doch würde hiermit der Satz in eine höhere Spannung treten, welche durch weitere Ausdehnung befriedigt werden müsste.

4. Ist der Satz im Zuge, so kann bei lebhafter Führung die Melodie sich in einem Fürsichsein ergehen. Indem dies bei allen musikalischen Formen, am liebsten zum Schlusse, d. i. zur Cadenz oder über derselben stattfindet, hat es den Namen der Cadenzirung selbst angenommen:

783.



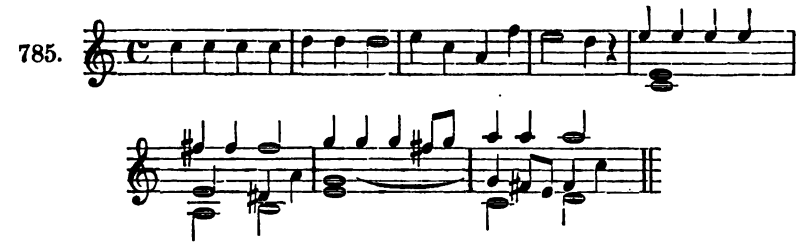
Auffallender, wenngleich nicht unerhörter Weise sind hierdurch neun Takte entstanden. Ueberhaupt können sie durch solcherlei Cadenzirung erwachsen. Machen wir zehn (oder mehr) daraus, so wird dies wieder besser zusagen:

784.

Hieraus folgt im Allgemeinen, dass, je mehr nun die Modulation mitwirkt, dadurch der Satz erweitert wird. Es zeigt sich kein Mittel so erfolgreich, als die Modulation. Denn der Satz kann entweder aus der Harmonie weitergefolgert, oder es können seine Abschnitte in andere Verhältnisse der Modulation gestellt werden, z. B. in die Dominanten oder Medianten, mithin überhaupt sequenzartig (folgerichtig) und ebenmässig entwickelt. Indem wir mit dem Thema in die Terz übergehen;

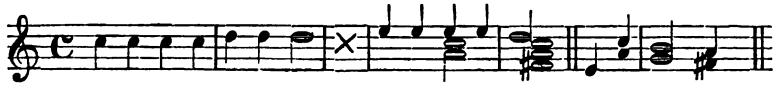
Digitized by Google

785.



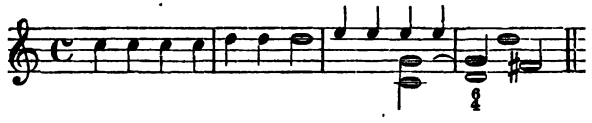
gerathen wir nach *G-dur*, mithin in die nächste Tonart. Diese Bewegung ist die natürlichste, ohne welche es kein grösseres Tonstück geben mag —; wir haben im Modulationsplane (S. 134 u. f.) dies den „Aufschwung" genannt und gezeigt, dass er durch die DD (Wechseldominante) geschehe. Um sie bequem einzuführen, dazu bedarf es nur der Parallele des Haupttones *A-moll*, an welche sich *d fis a c* am geschicktesten anknüpft:

786.



Dieser Gang ist jedoch durchaus nicht der einzige, ausschliesslich rechte. So könnte auch noch einfacher sogleich der Quartsext-Accord nach der Tonart der Dominante überleiten:

787.



Je mehr wir die Anlage erweitern, desto bestimmter tritt es nun hervor, dass das Uebergehen und Verharren in der den Aufschwung bezeichnenden Tonart eine Zerlegung des Stoffes in einen ersten und zweiten Theil verursacht.

Die sich ergebende Form heisst:

die zweitheilige Liedform,

Da sie in beiden Tongeschlechtern einen verschiedenen Verlauf nimmt, so haben wir ihr eine gesonderte Betrachtung für Dur, wie für Moll zu widmen. Ehe dies geschehen kann, wollen wir jedoch das, was wir Thema nennen, mit schärferem Auge prüfen.

### Kritik und Disposition des Thema's.

Eben, weil wir mit dem beginnen, was wir Thema genannt haben, wird es unfehlbar sofort beachtet werden. Ist es nicht nach irgend

Digitized by Google

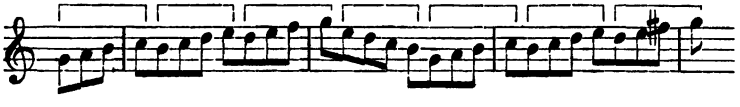
einer Richtung anziehend, so wird es, geschweige Andere, nicht einmal uns anregen, die doch für der Mühe werth erachten sollen, es weiter zum Ganzen zu führen. Mindestens wird es nicht so schaal ausfallen dürfen, als jenes in dem ersten Versuche von uns aufgestellte. Nicht allein jedoch ist es hier die Phantasie, welche Alles leistet — es ist ein grosser Irrthum, in unserer Kunst nur von ihr Alles erwarten zu wollen, sondern es ist eben so sehr der Verstand — der durch sein Urtheil das Nichthergehörige von dem, was da her gehört, ausscheidet. Die Phantasie ist das bejahende, der Verstand das verneinende Element im Künstler. Verstand muss Alles haben, was er schafft; ohne Phantasie darf nichts sein, was er schafft. Damit nun, dass wir unser Thema kritisch verwerfen, gelangen wir weiter: es muss besser sein.

Wo nehmen wir überhaupt das Thema her und aus welchen Elementen bestehet es?

Zunächst kann es sein:

1. motivartig combinirt. Einige Töne werden zusammengefügt (buchstäblich componirt):

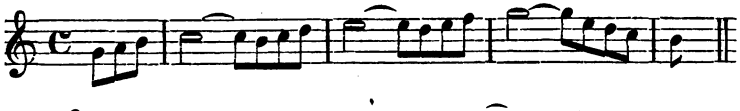
788.



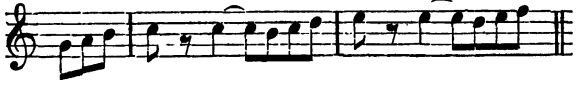
Hierbei sind sogleich mehrere Bedingungen erfüllt. Gleich im zweiten Takte tritt das Motiv in der Verkehrung auf. Im vierten Takte ist durch die Wendung nach der Dominante der Vordersatz der Periode ausgesprochen.

So geht, während das Motiv sich stetig anreiht, der Satz im grossen Ganzen weiter. Ob wir ihn jedoch mit einem solchen Motiv durchweg abfinden dürfen, ist die Frage; gewiss ist, diese Behandlung minder lyrisch, minder gefühlt, sondern rondofinalartig. Wie, wenn wir das Tönen, als solches berücksichtigend, von Zeit zu Zeit sinnend anhielten?

789.



oder

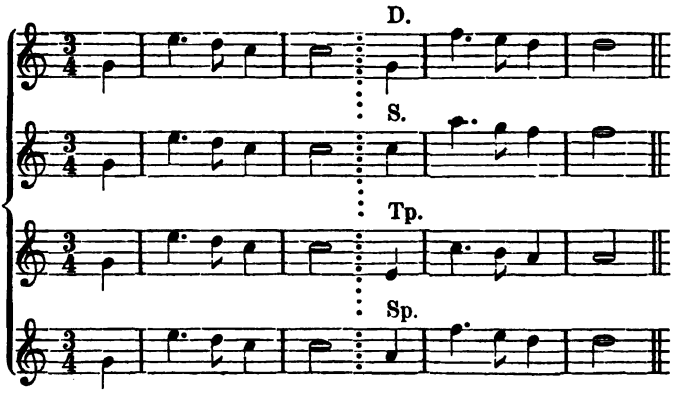


so ist dies wohl mehr Gesang, aber immer kein Liedstyl — symphonieartig, heroisch. So hat in jeder Kunstform das Thema seine gewisse Anlage!

Digitized by Google

2. sequenzartig combinirt Wenn statt der wenigen motivartigen Noten mehr Selbstständiges gesetzt wird und sich unter dem Einflusse der Harmonie auf verschiedenen Stufen folgerichtig aneinander reiht, z. B.:

790.




Dp. ist ausgeschlossen, weil sie modulirt, bevor wir uns in der Haupttonart genügend festgesetzt.

3. passagenartig, in der Liedform jedoch im Ganzen seltener, sei denn, dass die Passage nur überleitend ist oder sich in den Cadenzen geltend macht.

Solche und andere Bemerkungen, welche leicht ausführlicher werden könnten, sind gegen die Welt der Möglichkeit und Wirklichkeit, doch nur ein schwacher Versuch, wennschon sie nützlich werden können. Die Empfindung freilich kann nicht gelehrt werden — man hat sie von Natur und muss sie selbst wach machen. Was der Anfänger fleissig thun muss, ist, sich mit den Meistern in Beziehung bringen, dann wird er ja sehen, lernen, üben, was bei ihnen tief empfunden ist. So findet die Phantasie Anregung von ihr selbst.

Wenn wir das Thema nun aus sich heraus weiter bilden, es prüfend zerlegen und zerlegend prüfen, so geschieht das, was in der Kunstsprache heisst:

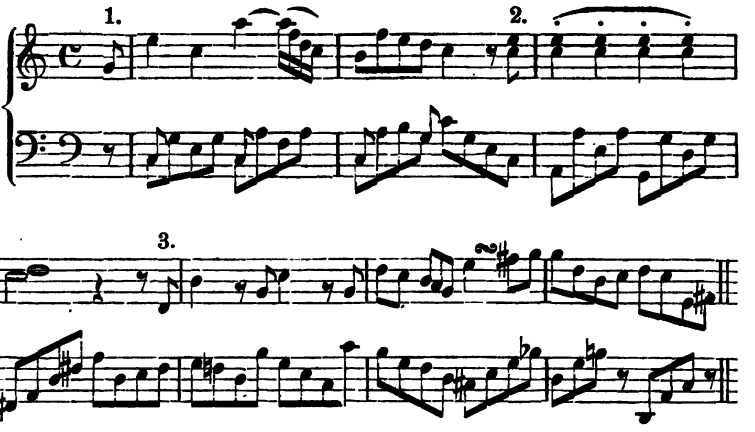
### Die Ex- oder Disposition

des Themas. Hierüber wird in allen weiteren Theilen unsrer Lehrentwickelung Manches zu sagen sein.

Es ist zwar möglich, dass ein Tonstück stets Neues in bunter Folge beibringe, ohne das schon Vorhandene durchzuführen, zu entwickeln:

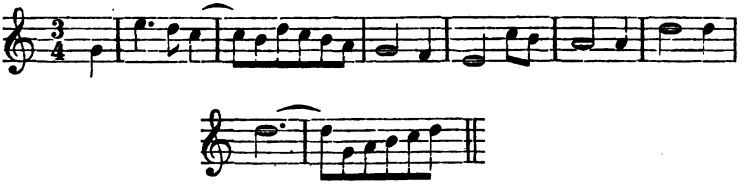
Digitized by Google

791.



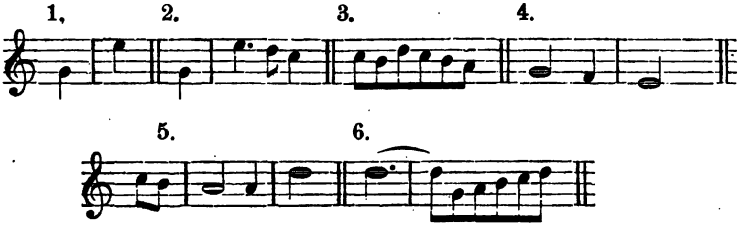

wir sehen mit den Ziffern erste, zweite, dritte Partieen (Abschnitte), mithin stets Neues aufeinander folgen, aber müssen einräumen, dass Sätze dieser Art schwerer zur Einheit zusammentreten. Zur Weiterbildung des Satzes wird es rathsam sein, aus dem schon Vorhandenen heraus zu bilden; dann treten die Einzelnheiten in Beziehung zu dem Ganzen, dem sie entnommen sind. Heisst das Thema etwa:

792.



so ist die Zerlegung in seine Bestandtheile (Disposition) etwa folgende:

793.




d. h. der Satz könnte aus irgend einem dieser Grundelemente weiter gebildet werden.

### Der Modulations- oder Durchführungssatz.

Jedenfalls haben wir, noch einmal sei es gesagt, zu Anfang das Thema einfach aufzustellen. Auf diesen also, wie auf den ganzen

Digitized by Google

ersten Theil hat das, was wir „Disposition“ nannten, keine Beziehung. Vielmehr versparen wir das zerlegende Verfahren des Themas bis zur weiteren Entwickelung des Satzes, diesen im Ganzen verstanden. Je mehr wir nun in diese hineingerathen, desto mehr liegt der Anfang hinter uns. Mithin stellen wir dasjenige, was zur Verwickelung gehört, dahin, wo wir am sichersten sind, uns von dem Anfange fortbewegt zu haben. Dies ist der Fall bei Beginn des zweiten Theiles. Hier ist der Ort, wo wir der Modulation, der Ausweichung in fremde Tonarten Spielraum gewähren. Weil dies so ist, so mag diese Partie der Composition vorzugsweise Modulationssatz heissen, ohne dass übrigens hiermit der Gedanke eines für sich bestehenden Theiles verbunden wäre.

Da nun die Modulation nicht mit blossen Accorden vor sich geht — dies wäre einseitig — sondern in steter Verbindung mit dem, was wir Gedanke nennen, so benutzen wir den Modulationssatz dazu, gleichzeitig das Thema durchzuführen. Es nennen ihn daher Andere auch Durchführungssatz.

Doch wird nicht stets, ja sogar selten das Thema in seiner ganzen Ausdehnung durchgeführt, sondern nur Bruchstücke (Motive) aus demselben, und zwar nicht alle, sondern eines oder das andere, wie wir bei Gelegenheit der Disposition zeigten. In Rücksicht hierauf könnte dieser Abschnitt der Composition auch Dispositionssatz heissen.

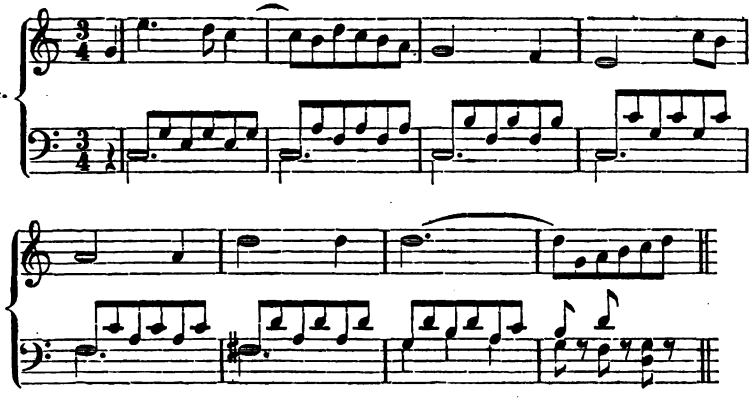
Indem wir demselben verschiedene Namen beigelegt haben, deren jeder für sich zutreffend ist, da er die übrigen ergänzt und erläutert, hoffen wir, hiermit nicht so missverstanden zu werden, dass eine von den Benennungen einseitig und schief aufgefasst wird. Namen sind Mittel zur Verständigung. Wo auf dem Kunstgebiete bis jetzt Namen gefehlt, haben wir das Recht, sie zu schaffen. Die Bezeichnung „Modulationssatz“ ist also nicht so zu nehmen, als ob nur in ihm modulirt wird und ausser ihm nicht, sondern dass in ihm vorzugsweise und aus den angegebenen Gründen modulirt wird, da er der Bewegung und Durchführung in Tonarten gewidmet ist. Von den letzteren haben wiederum die analogen den Vorzug (S. 170).

Obgleich es freier Wahl überlassen bleibt, noch andere Gedanken zum Modulationssatze aufzustellen, als die bereits im ersten Theile vorhanden waren, so möchte dies vorläufig, namentlich in Rücksicht auf die Kleinheit der Liedform, nicht anzurathen sein. Dagegen kann Alles, wenn es auch nicht gerade Thema ist, z. B. eine dieses unterstützende Figuration, Veranlassung zur Durchführung geben. Aus solcher freiwilligen Beschränkung ist für die Erfindung mehr zu hoffen, als wenn immer Neues ergriffen wird. Denn Erfindung ist es, wenn wir aus dem Gedanken selbst schöpfen und an ihm

Digitized by Google

entwickeln; dies geschieht, sobald wir ein Anderes dagegenstellen, wie wir es bereits im Chorale, dem c. f. gegenüber, versucht haben. Zuerst behandeln wir das Thema einfach; denn so tritt die Oberherrschaft desselben recht hervor, wogegen sie aufgegeben werden würde, wenn alsobald eine bestimmte Gegenstimme dagegen auftauchte:

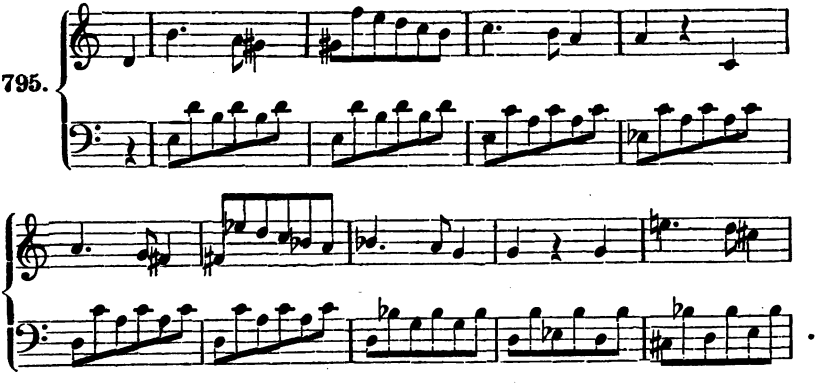
794.



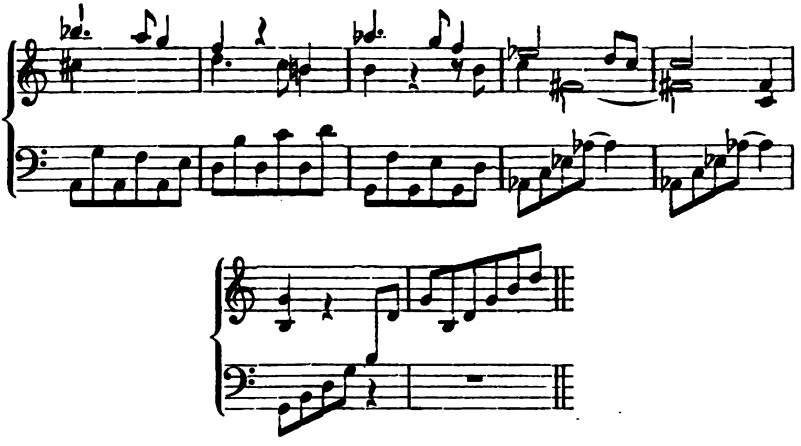
Jedenfalls würde eher der Modulationssatz der schickliche Ort für Gegenstimmen sein. Doch wird der Anfänger vorerst, ehe er zu jenen geschickt genug ist, mit der Planmässigkeit des Periodenbaues zu thun haben.

Die Tonarten, an welche der Modulationssatz anknüpfen kann, sind *C*-moll oder *Es*-dur, *G*-moll oder *E*-moll, auch *E*-dur, *H*-moll u. A.:

795.



Digitized by Google



Indem wir hier an das, den ersten Theil abschliessende, *ghd* anknüpften, gelangten wir energisch weiter und zwar dadurch, dass das Motiv durch einen leiterfremden Ton *gis* sofort ganz neue Wendungen einschlug. Ebenso durch Trugschlüsse. Dann haben wir es, auf dem Wege der Sequenz, durch die Tonarten *E*, *A*, *D* und *G* schreitend, Mozart abgelauscht, durch einen übermässigen Sexten-Accord *asc es fis* die Dominante der Haupttonart *c* wieder zu gewinnen. Sie wird es sein müssen, welche auf breiterer Grundlage, etwa in der tönenden Masse des Orgelpunctes,

die Rückkehr

in den ersten Anfang, d. i. in die eigentliche Heimath des Satzes befördern wird. Beiläufig hat das Motiv in stets engeren Zwischenräumen eingeschlagen, wovon weiterhin mehr. Nun jedoch kann dann nicht genau der erste Theil wiedergegeben werden, da wir in der Dominante, worin jener schloss, nicht endigen dürfen, sondern unser Thema in die Haupttonart zurückführen müssen.

Der Plan der zweitheiligen Liedform in Dur ist also:

**Erster Theil:**

Thema. Uebergang in die D. etwa durch T. Tp und DD. D.

*C*-dur (*A*-moll *d fis a c*) *g*

**Zweiter Theil:**

Modulationssatz
Durchführungssatz
Disposition des Themas
Verwandte Molltonarten
*e*, *g*, *d*, moll
*es*, *e*

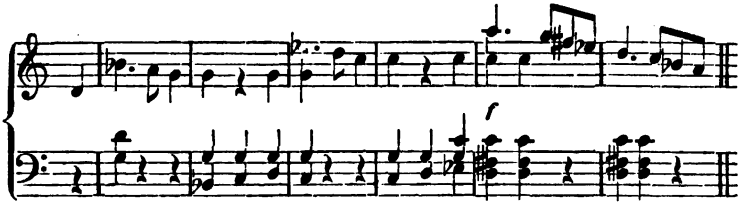
Orgelpunct oder cadenzirender Uebergang einer Stimme

Rückkehr in das Thema T.

Digitized by Google

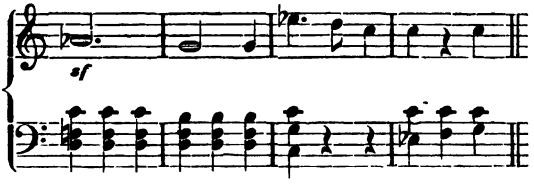
Was im Vorstehenden geschehen, ist einer von tausenden Fällen, die wir aufstellen könnten. Der Inhalt der Kunst ist unendlich: jeder Andere würde ihn in seiner Weise anders gestaltet haben. Es ist ebenso wenig möglich, ihn zu erschöpfen, als ihn mathematisch nachzuweisen. Da er nun so vielfach ist, so möge der Anfänger nur recht frisch an's Werk gehen. Wir wollen einmal von *G*-Moll aus anfangen:

796.



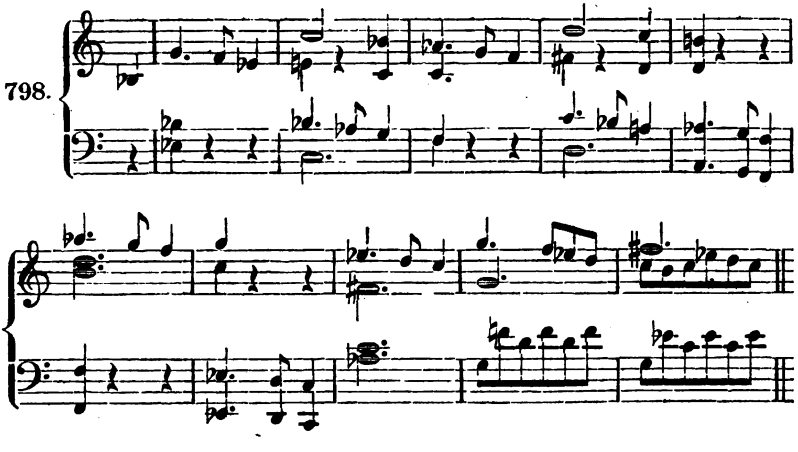

Wie nun weiter? Wollen wir uns nicht im Kreise herumdrehen, wenn wir wieder nach *G*-Moll schreiten, so wäre das beste Mittel, einen Trugschluss zu machen:

797.




Ferner von *Es*-Dur aus den Theil beginnend und in Sequenzen der Obersecunde:

798.



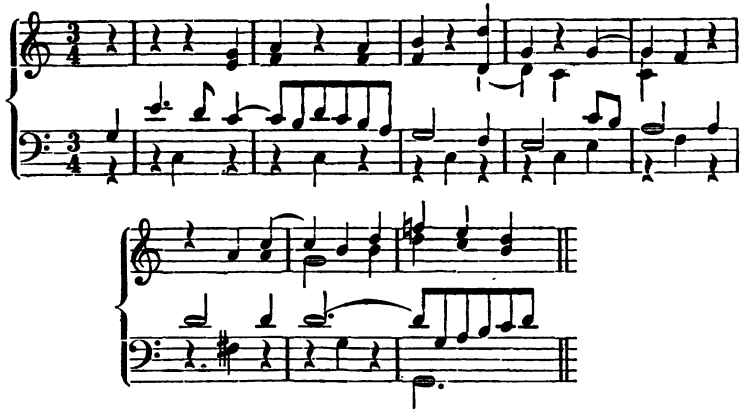
Digitized by Google

### Das Thema in andere Stimmen übertragen.

Es hat sich ganz von selbst ergeben, dass sich der Hauptinhalt nicht auf eine und dieselbe Stimme beschränkt, wenngleich es zunächst natürlich erscheint, dass die Oberstimme, als Trägerin der Melodie, den Vorzug erhält.

Erstens hätte aber das Thema in jeder anderen Stimme, z. B. im Tenor, auftreten können. Alsdann musste sich anstatt der blossen Begleitung in harmonischer Figuration ein selbsständiger Gegensatz dazu gestalten, etwa so:

799.



Zweitens konnte das Thema in Bruchstücken desselben mehreren Stimmen nacheinander, d. h. periodisch, anvertraut werden, so dass die ersten vier Takte etwa der Tenor, die folgenden der Sopran übernähme.

Drittens. Aus solchem Wechselgesange der Stimmen geht dann von selbst hervor, dass die eine Stimme in ihrem Eifer gar nicht abwartet, bis die ihr vorangehende geendet hat, sondern sie tritt früher ein. Dies ist wiederum die Engführung, von welcher bereits geredet ist und weiterhin geredet werden muss.

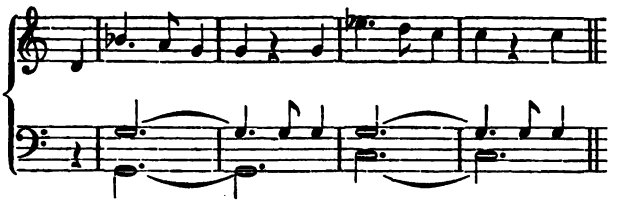
Viertens. In allen diesen Fällen hätte das Thema auch eine in sich selbst ausgeführtere Begleitung erfahren können, mit anderen Worten, die Stimmen konnten, nach Selbstständigkeit ringend, zu einander treten. Solche Gegensätze zu einem Thema heissen Contrapuncte und es liegt eben der Sinn derselben in dem Worte „Gegensatz."

### Die Contrapuncte

können zunächst blos im Rhythmus, also in der Ungleichzeitigkeit ihren Sinn finden. So z. B. wenn nur ein gehaltener Ton zu dem Thema träte:

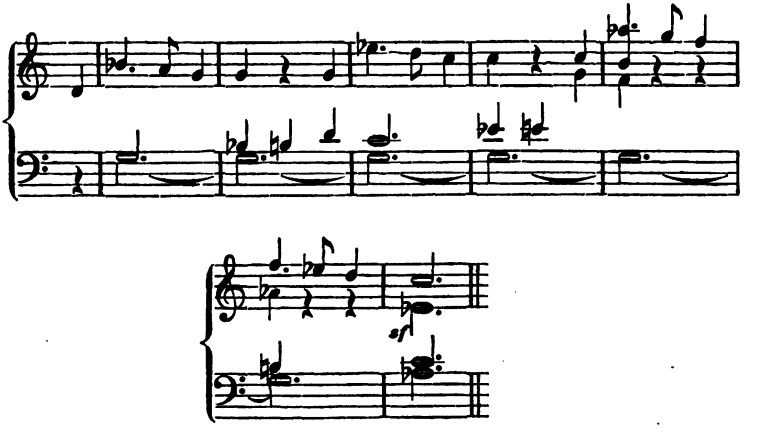
Digitized by Google

800.



Denn es lässt sich nicht leugnen, schon dieser eine Ton gewinnt, namentlich wenn wir ihm den Rhythmus des Motivs beilegen, Interesse und wir finden selbst bei einem Meister, wie Beethoven, gar nicht selten ein solches Minimum von Gegensatz, vielleicht vorerst ganz schlicht oder rhythmisirt oder als Triller. Und so kann nun der Contrapunct bald sparsamer, bald verschwenderischer sein. Ein Wenig mehr geht hier vor:

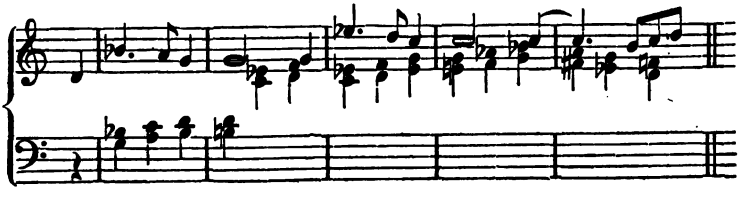
801.



So kann nun in der Menge der Noten gegen das Thema immer weiter gegangen werden: es können zwei, drei, vier Noten gegen eine treten. Das einfachste Verfahren hierbei ist: in irgend eine Stimme das Thema niederzuschreiben und dann figurirende, die Harmonie ergänzende Stimmen hinzuzusetzen:

Z. B. Viertel:

802.



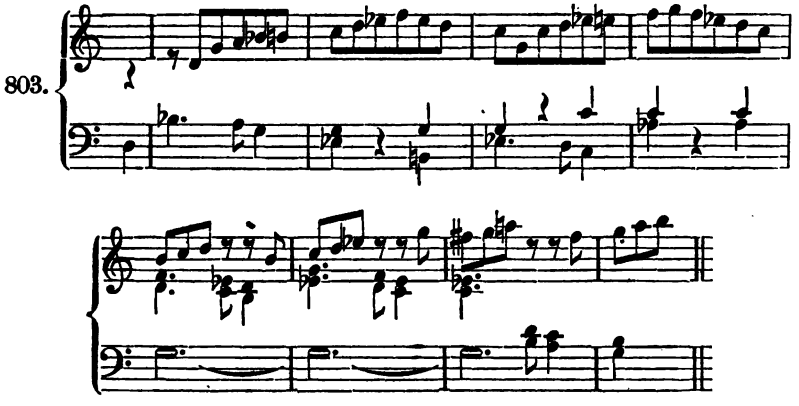


Digitized by Google

Wie es sich von selbst versteht, kann es nur bei vollkommenster Beherrschung aller harmonischen Mittel erreicht werden.

Achtel:

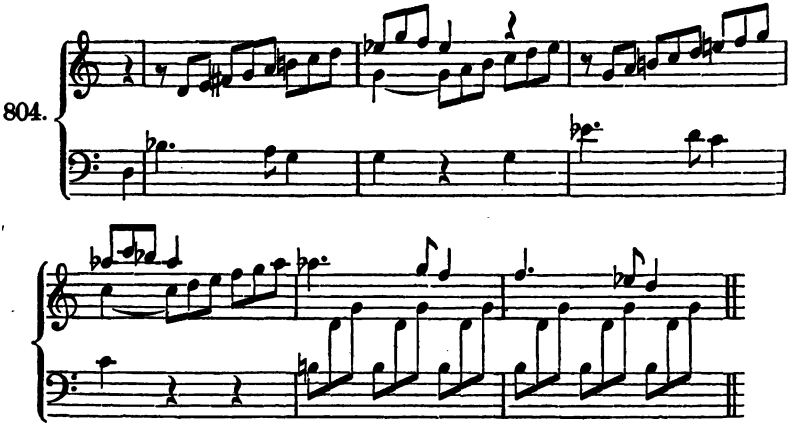
803.



Hier hat sich der Gedankengang (worauf oben hingedeutet worden) aus der contrapungirenden Stimme heraus weiter entwickelt.

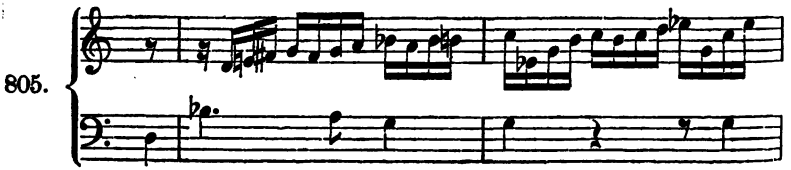
Triolen:

804.

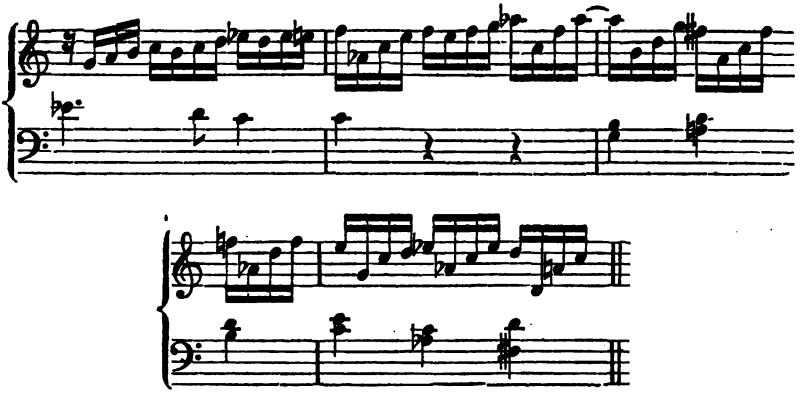


Endlich Sechszehntel:

805.



Digitized by Google



was, gegen den ersten Theil gehalten, leicht für zu bewegt gelten könnte. Wenn der Anfänger sich im Gegensatze erschöpfen will, so thut er wohl, ihn von allen Seiten, von dem mindesten Grade der Bewegung bis zu dem höchsten, natürlich begrenzten, zu versuchen, um für alle Fälle vorbereitet zu sein. Durch die Uebung wird sich dann herausstellen, dass, je mehr das Uebergewicht nach irgend einer Seite hin fällt, sei es nach der des Rhythmus, nach der der Durchdringung der Stimmen oder nach der der Modulation, — dass dann Anderes zurücktreten muss. Alles auf einmal, wäre besonders in der Liedform — zu viel. Hier ist die empfindende, lyrische, gefühlte — die Hauptseite der Composition.

### Das zweite Thema.

Wir knüpfen noch einmal an den ersten Theil an. Mindestens besteht er aus einer Periode, deren Modulation die von der T. nach der D. durch DD. ist. Ob zufällig oder flüchtig hierbei Accorde anderer Tonarten berührt werden, ist gleichgültig, wenn nur jenes sein Wesen erfüllt wird. Es ist dies eine der ältesten Formen, der alle Componisten von Bach bis Mendelssohn gefolgt sind. Die meisten kleineren Lieder des letzteren sind so.

Mit dem Inhalt erweitert sich zugleich der Umfang und es ist durchaus nicht gegen den Sinn der Liedform, wenn zu der ersten Periode noch eine zweite gefügt wird. Denn je bestimmter wir den Theilschluss auf der Dominante haben wollen, auf desto breiterer Grundlage müssen wir sie aufstellen. Aus den Takten, in denen dies geschieht, seien es weniger oder mehr, erwächst dann ein zweites Thema, das zum Unterschied von dem Hauptthema, zweites Thema oder zweite Periode (bei Marx Seitensatz) genannt wird.



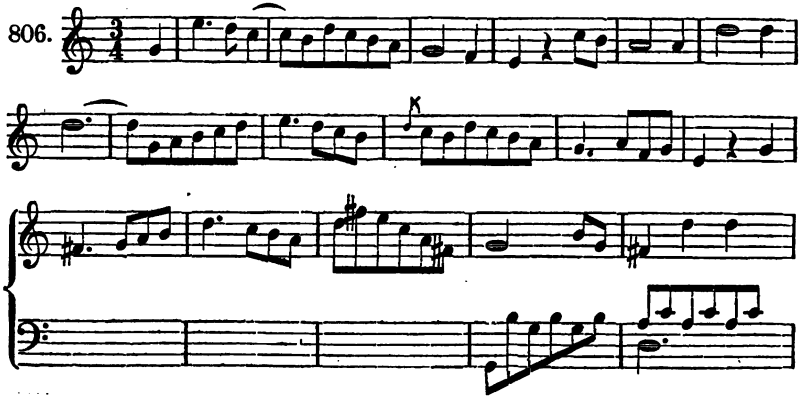
Digitized by Google

Die Nothwendigkeit, schon hier von einem zweiten Thema zu sprechen, hat sich aus dem Verkehr mit vielen Schülern ergeben. Die meisten hatten, an diesem Puncte angelangt, Vorkenntnisse genug, um sich in grösseren Formen bewegen zu lernen. Zuerst wurde ihnen anempfohlen, eine Art gefälligen Anhanges an den ersten Theil anzuknüpfen, wie es Mozart, der Meister schöner Form, zu thun pflegt. Aus diesem gesangvoll gehaltenen Etwas (wie man auch sagt: der Gesangstelle) — denn es ist oft bestimmter, dann auch wieder nicht so bestimmt ausgesprochen, z. B. Mendelssohn I. 1, wird der angehende Componist von selbst allmählig ein Grösseres, Selbstständigeres heranbilden. Der Unterschied der Themas aber ist nicht allein ein äusserlicher, sondern zugleich auch ein innerer, indem das zweite Thema anderen Inhalt annehmen wird — mithin ein gegensätzliches gegen das erste. Uebrigens bietet es auch modulatorisch eine willkommene Abwechselung dar. Denn während der erste Theil das zweite Thema in der D. aufstellt, versetzt es der zweite Theil in die T.

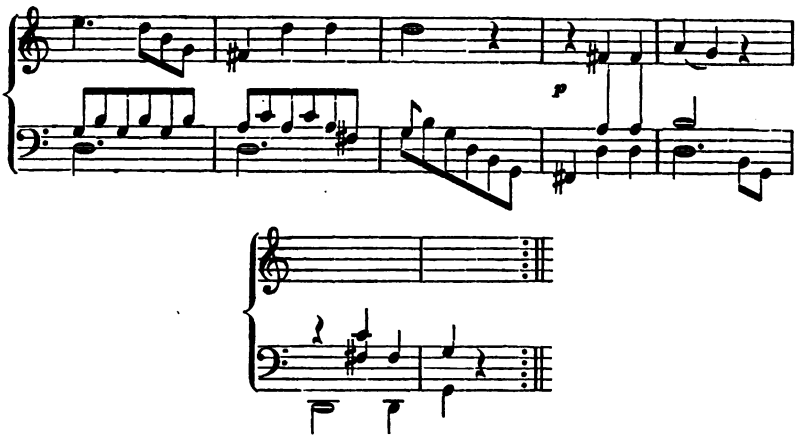
Weiter bildet diese grössere Anlage auch eine Vorschule für die Sonatenform, wie es denn wirklich Lieder in Sonatenform geben kann. Die Verschiedenheit zwischen Lied und Sonate liegt hier in dem grösseren Inhalt und in dem weiteren Umfange, ist also quantitativ und qualitativ. Selten jedoch wird es eine Sonate geben, welche nicht noch mehr Perioden hätte, als die beiden Themas, wenigstens wird sie noch manche passagenartige und modulatorische Neben- oder Zwischensätze enthalten.

Um verständlich zu sein, ist es nöthig, den ersten Theil mit seinen beiden Themas vollständig aufzusetzen:

806.



Digitized by Google



Es ist hierbei eine beinahe natürliche Forderung, dass der Bass, der bis dahin nur von Weitem zugesehen hatte, mehr Theilnahme zeige und zugleich als höchste Steigerung des Stimmenwesens ein Stückchen Thema erhalte. Da liegt es denn in seinem Sinne, dasselbe gröber, d. h. mehr in Accord- und Grundtönen, als mit freien Vorhalten auszusprechen, daher er zuletzt nach *d*, dem Grundtone, zurückspringt, um einen Schluss zu machen, wie es dem Basse zukommt.

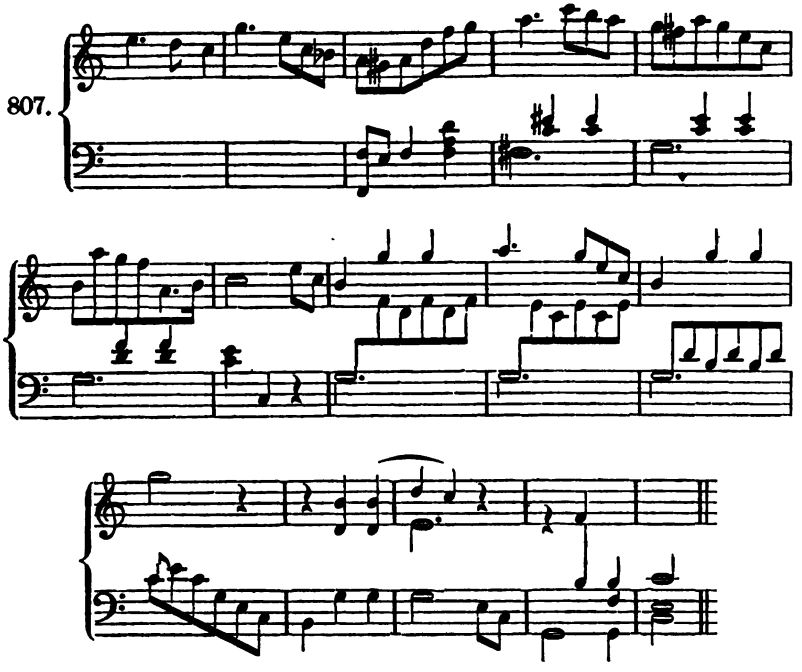
Indem nun so der erste Theil aus zwei Perioden besteht, so ist es entweder möglich, dass die erste in der Tonica verharrt, bis die zweite in der Dominante eintritt, oder: dass innerhalb und mit der ersten Periode bereits eine Ausweichung nach der Dominante erfolge.

Die letztere Art verdient den Vorzug deshalb, weil die Sätze nun mehr ineinander greifen. Es scheint in dem gedrängten Wesen der Liedform, grösseren Formen gegenüber, zu liegen, dass das Thema nicht erst auf der breiten Grundlage der Tonica ausgesprochen werde, wie dies in Sonate und Rondo meist geschieht, sondern sogleich vorwärts dränge.

Im zweiten Theile steht nun eben dieses zweite Thema in der Tonica. Eintönig würde es werden, wenn beide Themas dicht hintereinander in dieser T. ausgesprochen werden würden. Es ist mithin am gerathensten, dass man zuletzt durch die Unterdominante in die Tonica einen ähnlichen Aufschwung mache, als es im ersten Theile in die D., von der T. her, geschah, wie denn überhaupt kein anderes Mittel so das Gefühl des Schlusses hervorruft, als S. Es würde mithin das Thema, nach erfolgter Rückkehr, in seiner letzten Hälfte sich also wenden:

Digitized by Google

807.



Nun erst haben wir die Liedform vollständig vor uns. Ihr Plan ist kurz noch einmal:

| I. Thema. | II. Thema | | | Rückkehr I. | II. |
|---|---|---|---|---|---|
| T. | D. | :‖ | × | T. | T. |

Der Anfänger wolle dieselbe sammt dem Modulationssatze zusammentragen, dann aber immer neue Modulationssätze gestalten, um sich Gewandtheit der Feder anzueignen.

Viele Bedingungen waren es, welche sich erfüllen mussten. Die vornehmste ist die: einheitsvoll zu schreiben.

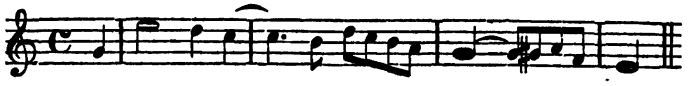
## Die Abschnitte.

In dem Lied wechselt Satz auf Satz ab, indem bald kleinere, bald grössere Abschnitte gemacht werden. Solche Schreibweise heisst die „periodische“. Der Einfluss des Rhythmus und seiner Abschnitte ist ein doppelter.

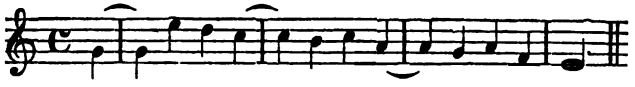
### Erstens. Im Einzelnen.

Das Thema konnte leicht in folgende und andere rhythmische Formen übertragen werden:

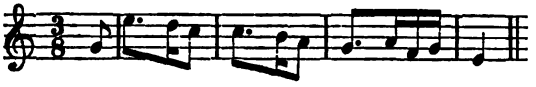
Digitized by Google

808. 

Hier hat es offenbar einen erhabeneren Sinn angenommen. Fassen wir die Synkopen mehr auf, so nimmt es einen zaudernden, zweifelsinnigen Inhalt an:

809. 

Lustig tändelnd wird es, wenn wir es wieder in den hüpfenden Dreitakt versetzen:

810. 

Je mehr wir anhalten, desto sinnvoller weilend wird es dann wieder:

811.

u. dgl. m.

### Zweitens. Im Ganzen.

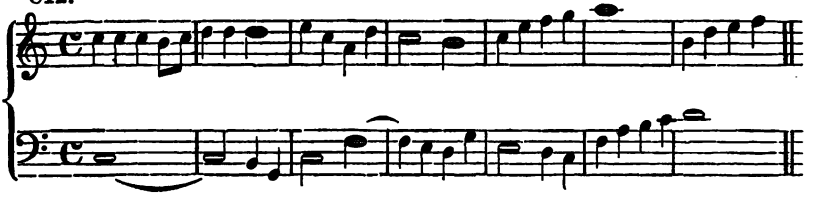
Die Vorstellung vom Schönen verlangt **Ebenmaas** in den Abschnitten. Solches Ebenmaass liebt es, sich in Zahlgruppen zu ergehen, in denen die **Zwei** zu Grunde liegt. Daher macht die Melodie regelmässig im vierten Takt Einschnitte. Durch diese entsteht Fasslichkeit (vergl. S. 26). Sie stammen, durch den Text veranlasst, aus der Gesangsmusik her und finden sich besonders harmlos bei den volksthümlichen Liedercomponisten des vorigen Jahrhunderts. Auch wir werden die Zahlenverhältnisse des Ebenmaasses nie aus den Augen lassen dürfen und daher stets fleissig nachzählen müssen (S. 369).

Da jedoch zu viele Einschnitte lästig werden können, so entsteht die Frage, wie begegnen wir dem Uebermaasse von Einschnitten?

Dadurch, dass wir anderen Stimmen Interesse verleihen, indem wir, wie bereits oben gelegentlich geschehen ist, mit ihnen der Melodie gleichsam in die Seite fahren. Geschieht dies mit dem Basse, so ist der Eindruck am gewaltigsten:

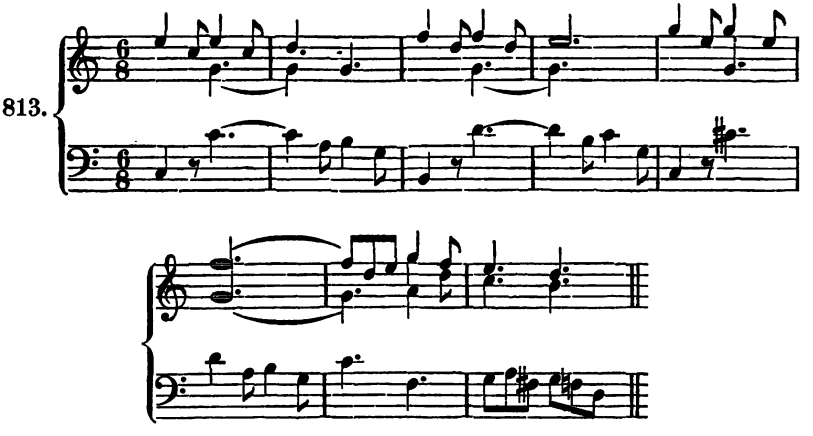
Digitized by Google

812.



oder:

813.



Nicht allein, dass solches Eingreifen von grossem Reiz und von Beweglichkeit ist, so führt es uns auch von selbst auf eine der wichtigsten Formen: die Nachahmung. Und da zeigt es sich, dass diese strengeren Gestaltungen des Satzes sich aus der Sache selbst ergeben. Wären sie nicht bereits seit Jahrhunderten bekannt, so müssten sie noch offenbar werden, also ein Beweis für ihre Nothwendigkeit!

## Die Mollformen.

So wie das Mollgeschlecht wegen seiner wandelbaren Tonleiter und vermöge der eher anwendbaren None in der Harmonie einen reicheren wechselvollen Stoff darbietet — ebenso liegt auch in der Form eine grössere Abwechselung — wieder ein Grund mehr, warum dasselbe von den Componisten bevorzugt wird.

Der Hauptsache nach unterscheiden wir folgende Formen:

### 1. Moll in Dur.

Nach dem Modulationsgesetze (S. 135) macht die Mollform einen ähnlichen Aufschwung in das lichte Dur, d. h. die Parallele, wie die

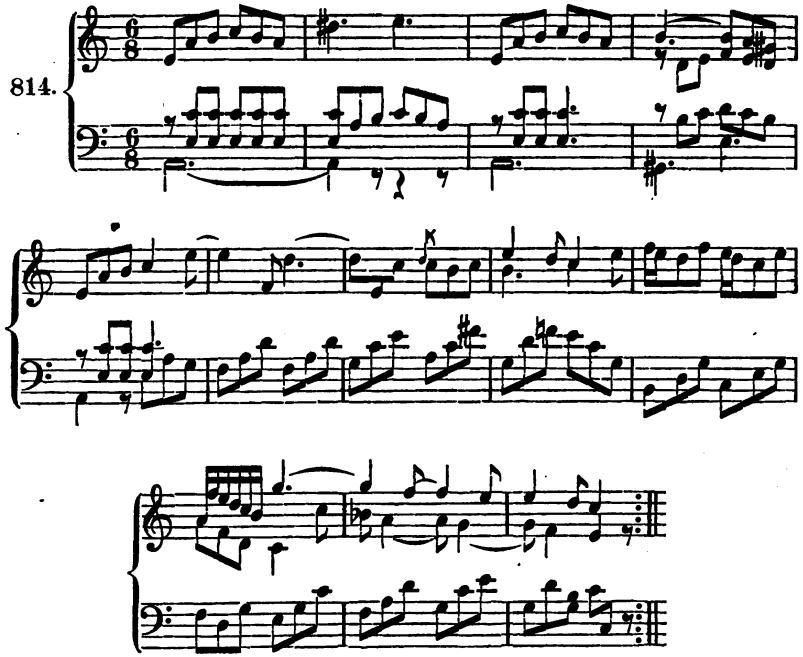
Digitized by Google

Durform in die Dominante. Diese Form ist die natürlichste und ihr Plan:

| I Thema | II | | Modulations- | Rückkehr | I | II |
|---|---|---|---|---|---|---|
| T. | Tp. | | satz | | T. | T. |
| *A*-moll. | *C*-dur. | | | | *A*-moll. | *A*-moll. |

Alles Uebrige erleidet keine Veränderung, es sei denn, dass im Modulationssatze die Durtonarten den Vorzug finden mögen:

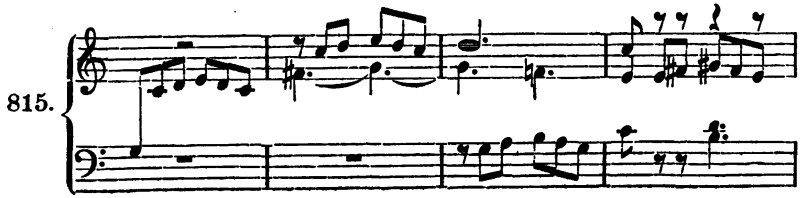
814.



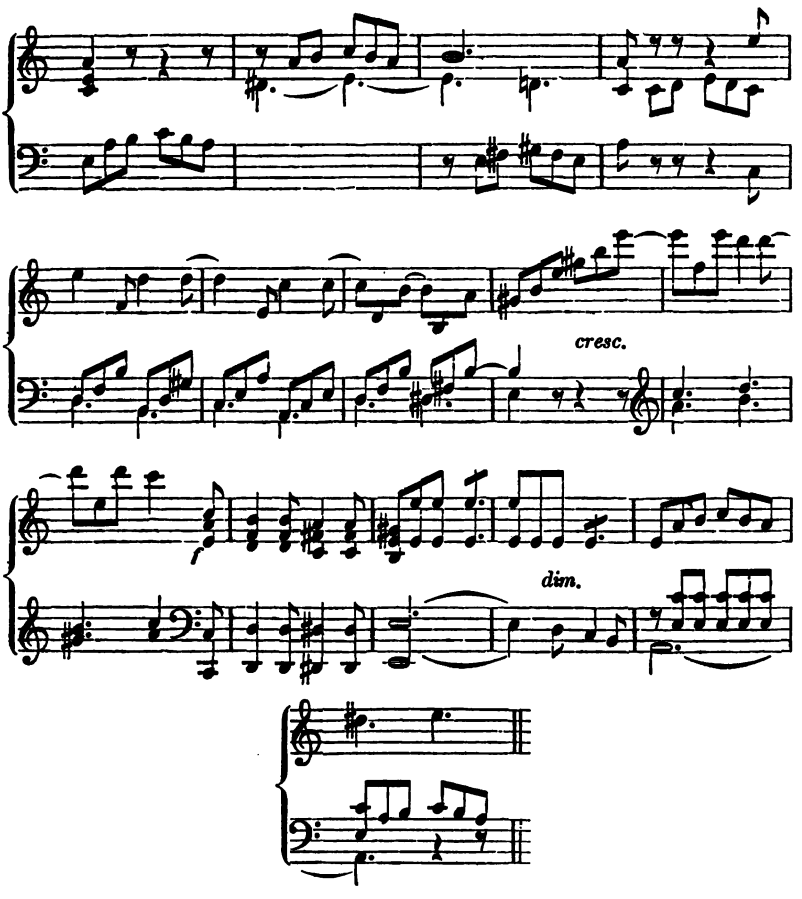
So weit der erste Theil. Die Paralleltonart ist ohne Umwege benutzt, um das zweite Thema darin aufzustellen. Die Wendung dahin in einfachster Weise.

Der Modulationssatz kann wiederum dazu dienen, irgend ein Motiv in andere Stimmen zu legen, z. B. in die Mittelstimmen:

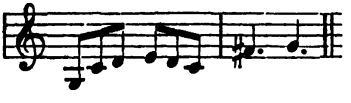
815.



Digitized by Google




So weit bis zur Rückkehr. Indem wiederum ein mehr combinatorisches Verfahren befolgt ist, tritt es heraus, wie das Hauptmotiv:

816. 

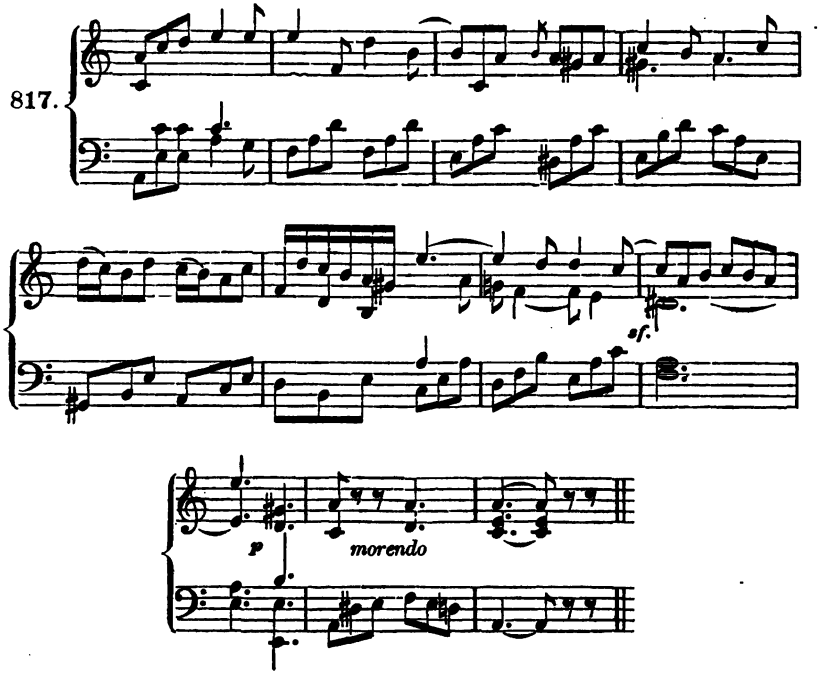
weil es harmonisch selbstständig ist, keiner Begleitung bedarf. Dieser Umstand ist der Durchführung günstig. Damit sie jedoch nicht ermüde, wird vom neunten Takt ein anderes von den Motiven ergriffen und nun auf den höchsten Punct geführt. Die Bässe schweigen so lange, bis sie sich zur Kraftstelle wieder einfinden.

Um das zweite Thema, das im Hauptton bleiben muss, glücklich

Digitized by Google

einzuführen, darf es nur in die Unterterz übertragen werden. Jedoch ist solche Einfachheit nicht immer möglich:

817.

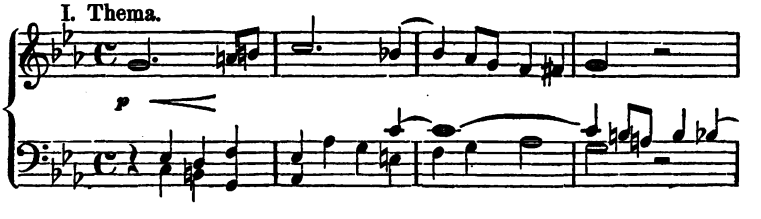



Zum Verständniss aller Bestandtheile, aus denen die Liedform zusammengesetzt ist, und unter Angabe derselben, möge noch ein möglichst gedrängtes Stück hinzugefügt werden. Der angehende Componist beachte hierbei die Länge der Theile im Verhältniss zu einander, wonach der Durchführungssatz sich stets ungefähr als ein Drittel zum Ganzen verhalten dürfte:

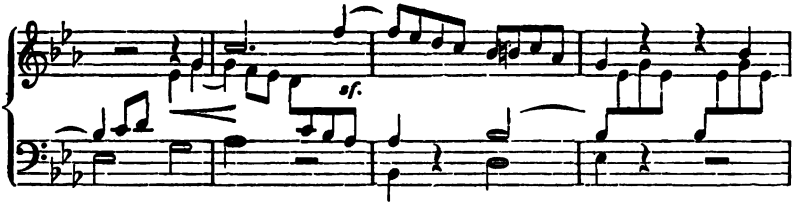
*Moderato.*

I. Thema.

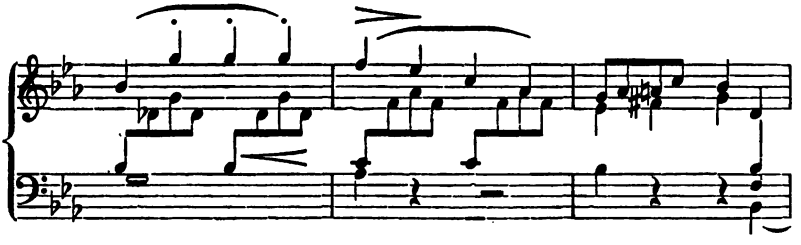
818.



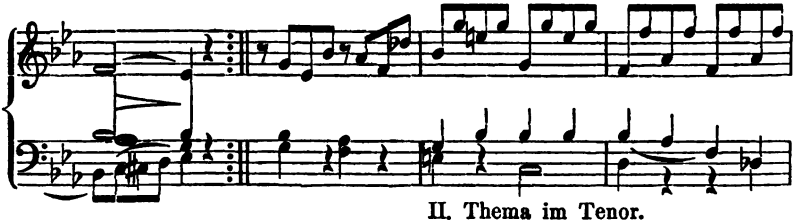

Digitized by Google



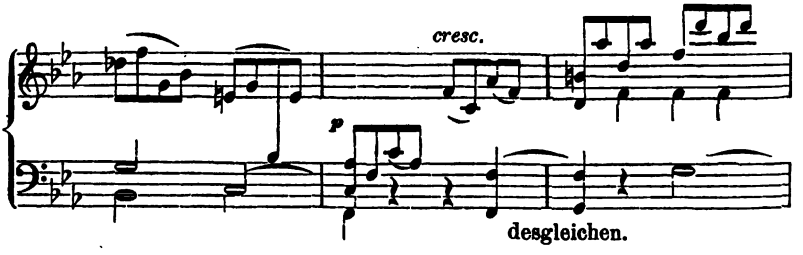

II. Thema.



Durchführung. Gegensatz aus der Harmonie.

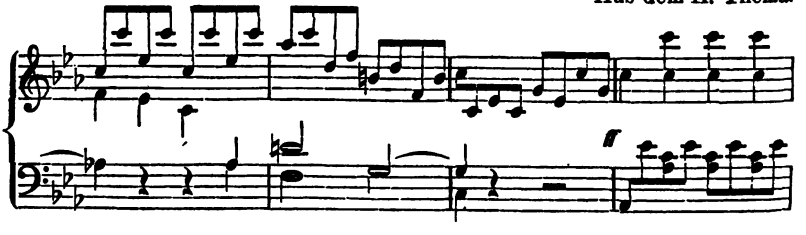


II. Thema im Tenor.



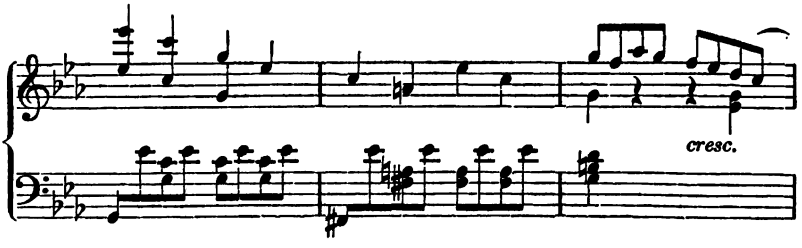

desgleichen.

Aus dem II. Thema.

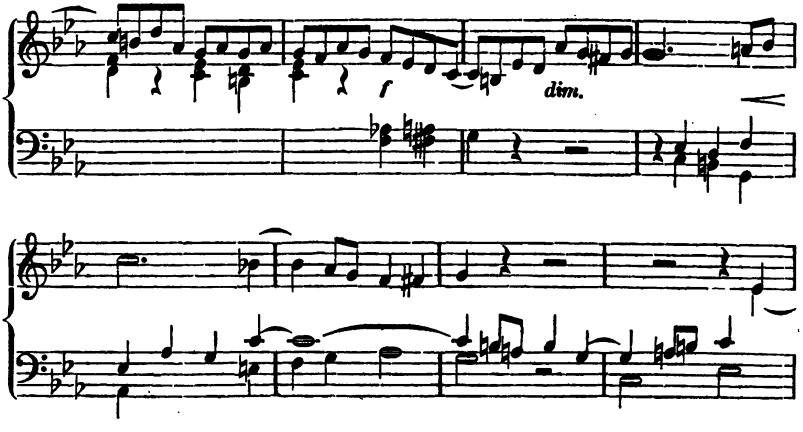



Digitized by Google

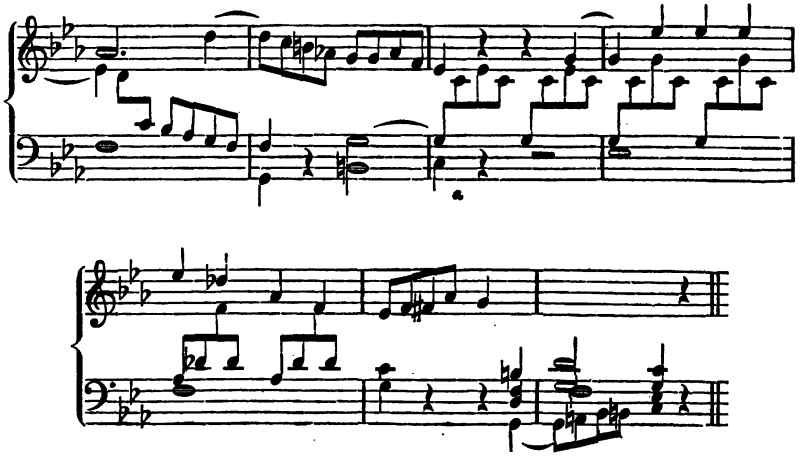
Kraftstelle.




Gang (Uebergang) zur — — Rückkehr.




II. Thema.



Digitized by Google

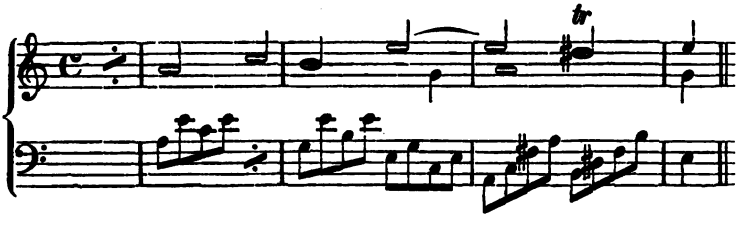
## 2. Moll in Moll.

Obschon es im Allgemeinen Regel ist, dass die Mollformen in das lichte Dur übergehen, so kann es doch in der Absicht liegen, in dem trüben, schwermüthigen Mollgeschlecht zu verharren. Eine solche Form wollen wir: Moll in Moll nennen. Es findet alsdann die Tonart der Dominante wieder ihre Geltung. Der Plan ist mithin:

| Erster Theil: | | | Zweiter Theil: | |
|---|---|---|---|---|
| 1. Thema. T. *A*-moll | 2. Thema Tonart der D. *E*-moll | Modulation | Rückkehr | 1. Th. T. *A*-moll. | 2. Th. T. *A*-moll. |

Bei so bedeutendem Uebergewicht des Mollgeschlechts ist es selbstverständlich, im Modulationssatze vorzugsweise die Durtonarten zu berücksichtigen. Die Tonart der Dominante, nach welcher wir gehen müssen, kann in den meisten Fällen ohne Weiteres durch den Sext-Accord erreicht werden, z. B.:

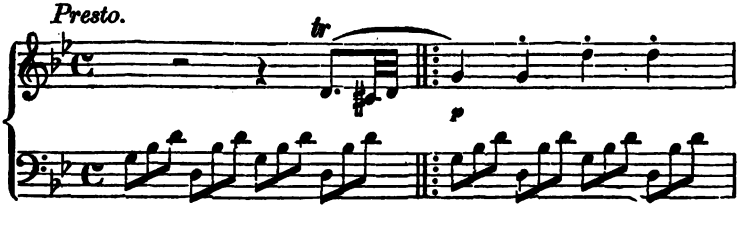
819.



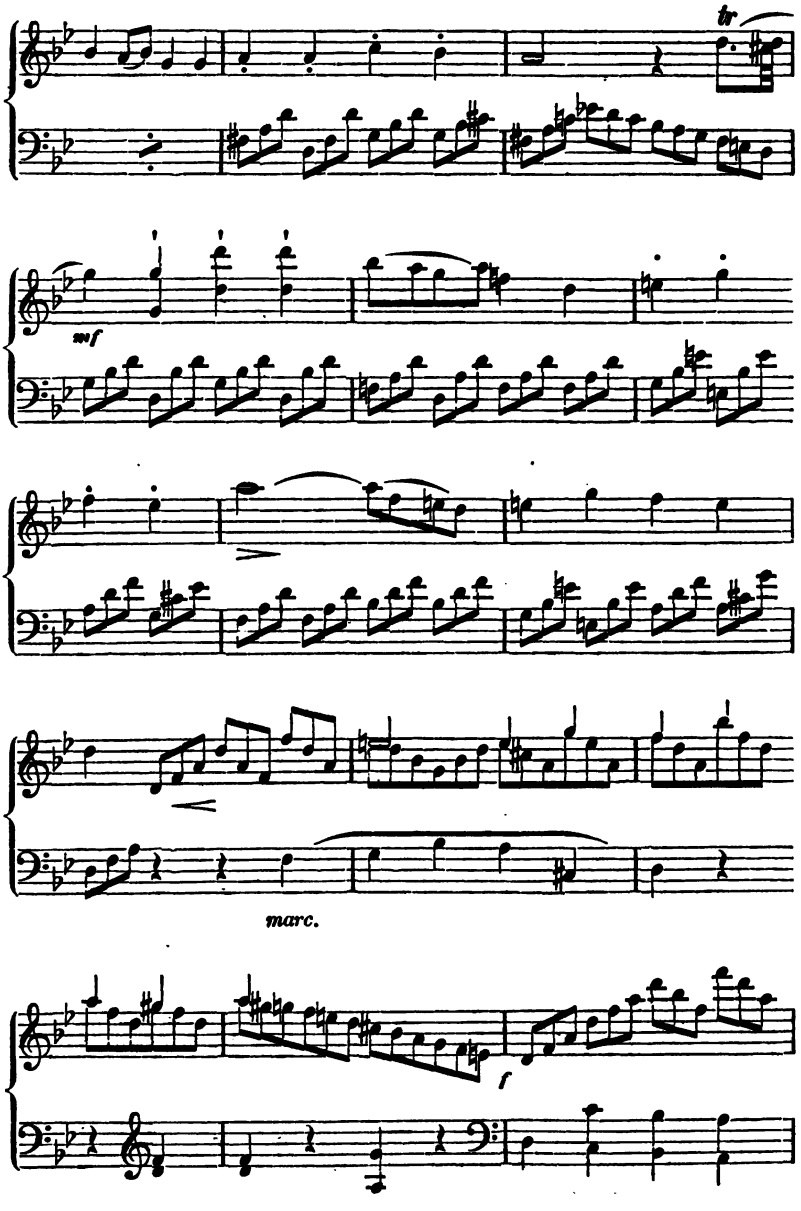

In solch schlichter Weise tritt eins der gefühlvollsten Lieder von Mendelssohn I. 2. auf, so jedoch, dass der Modulationssatz sich nur auf einen längeren Orgelpunct auf der Dominante beschränkt.

Es folge hier ein, streng nach dem Plan geordnetes, ausführliches Beispiel dieser Gattung in raschem Zeitmaasse. Es kommt der Sonatenform nahe; entschieden giebt es Lieder, die den Abstand zwischen ihnen und der Sonate kaum merken lassen. Es wurde bereits oben hierauf hingedeutet. Wenn der angehende Componist sich hier schon auf grössere Ausgeführtheit einlässt, so wird er in der Sonate nachher leichter fortkommen:

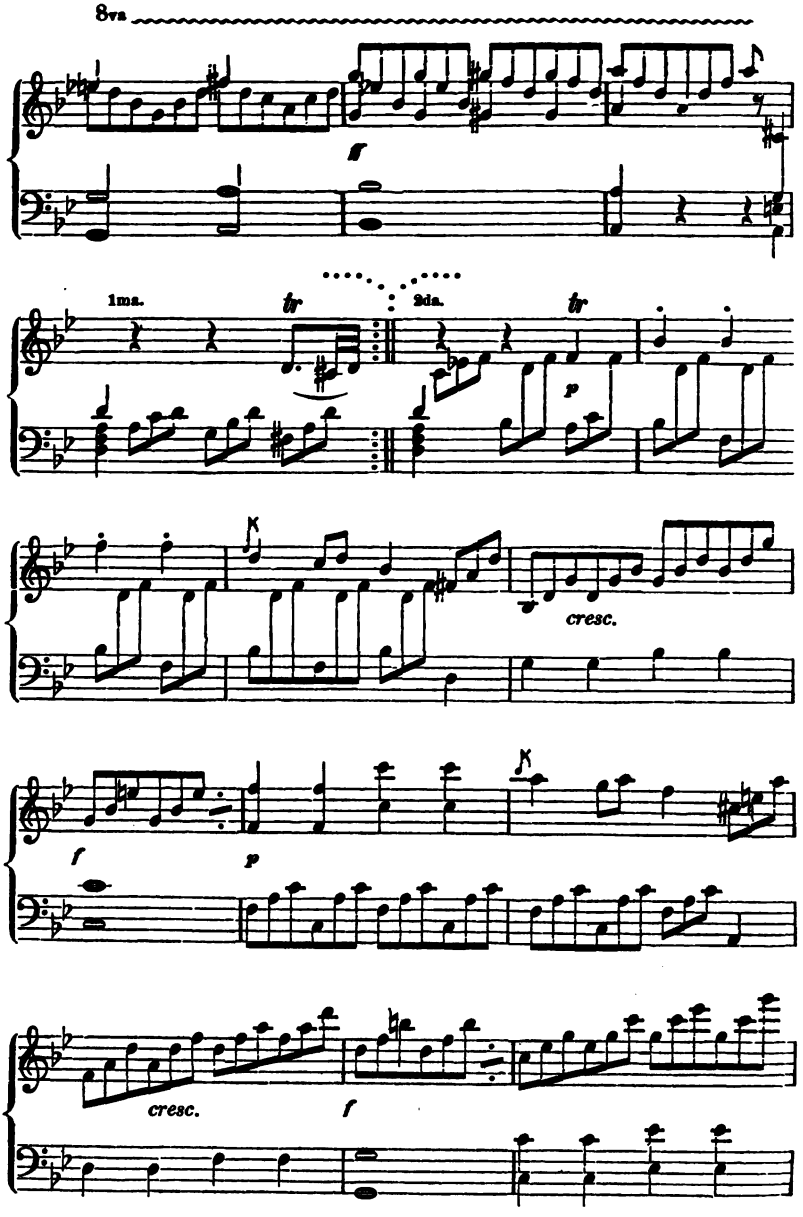
820.



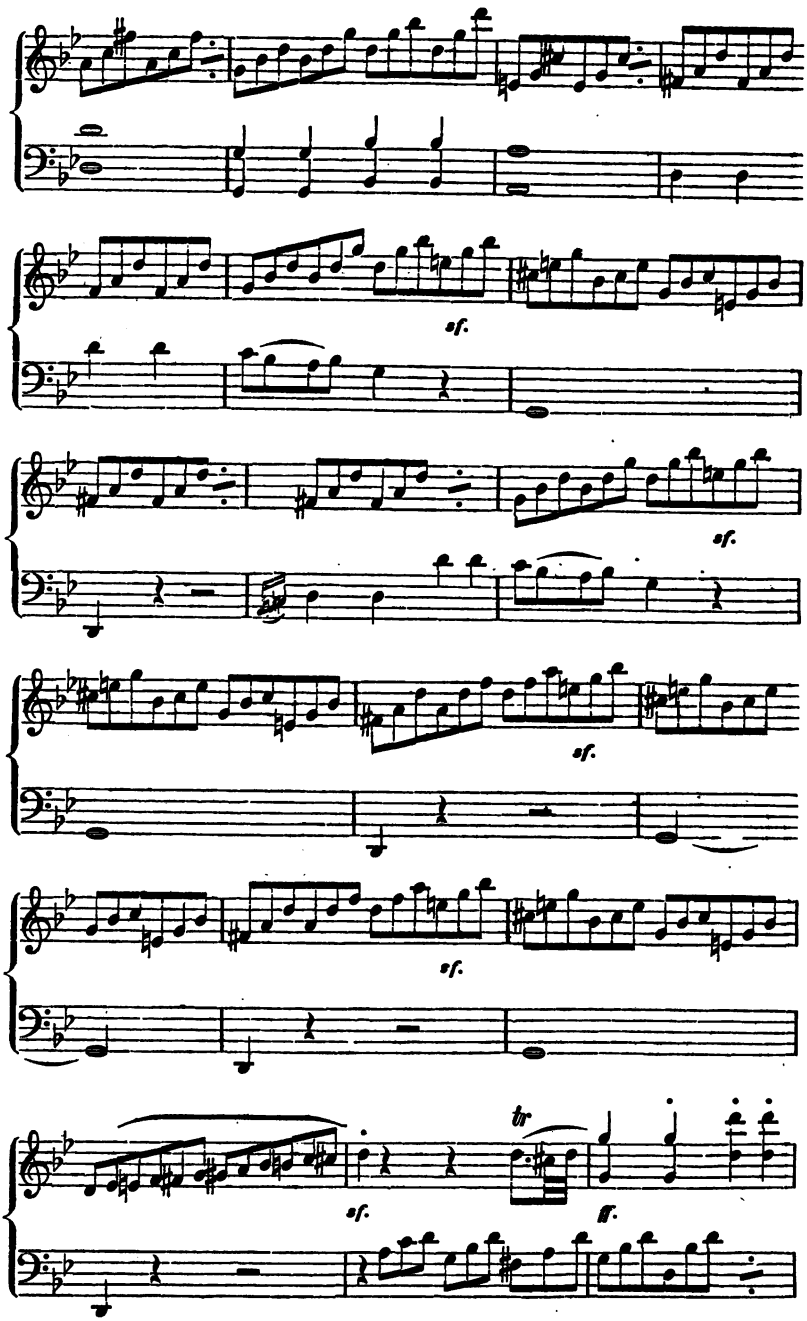

Digitized by Google




Digitized by Google

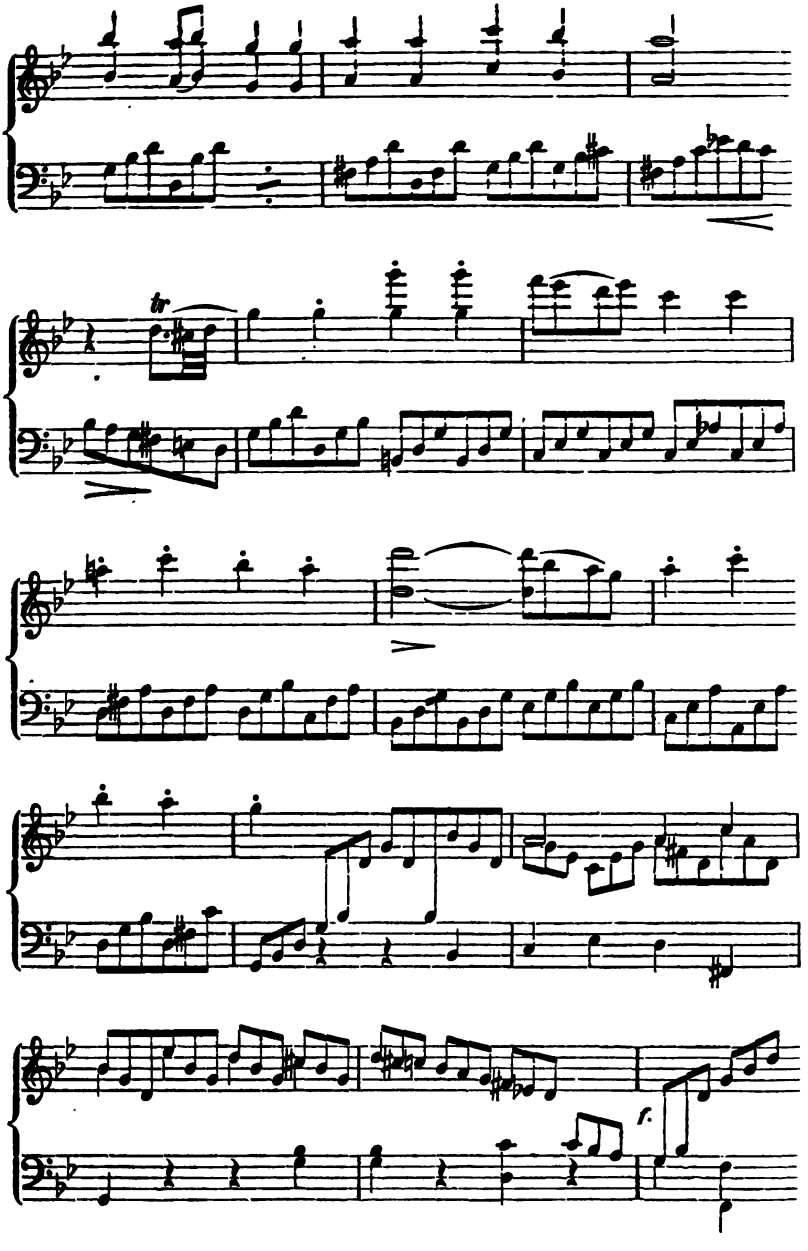



Digitized by Google

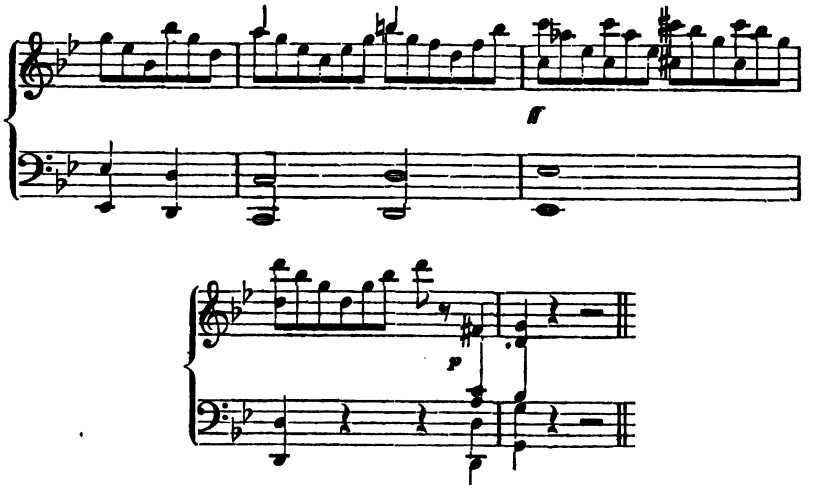





Digitized by Google




Digitized by Google




### 3. Abart der Form: Moll in Dur.

Die Hauptregel verlangte, dass das zweite Thema, welches im ersten Theile in der Parallele steht, im zweiten Theile in die Haupttonart übertragen wird, um darin zu schliessen. Da aber nicht jedes Thema verträgt, dass es auf solche Weise transponirt wird, so setzt man auch statt der Haupttonart, welche Moll ist, die gleichnamige Durtonart (vergesellschaftete Tonart genannt). Der Plan ist demnach:

| Erster Theil: | | | Zweiter Theil: | |
|---|---|---|---|---|
| I. Thema. | II. Thema. | Modulation | I. Th. | II. Th. |
| T. | Tp. | | Rückkehr T. | |
| *A*-moll | *C*-dur | | *A*-moll | *A*-dur |

kann jedoch (in grösseren Werken) dennoch wieder in Moll abschliessen. Hierdurch erlangt die Modulation mehr Mannigfaltigkeit, indem sie das zweite Thema gleichfalls wieder in der lichten Durtonart aufstellt. Ein sehr ausführliches, schönes Beispiel liefert Mendelssohn I. 5, worin die Anordnung ganz die obige ist, nur dass die Rückkehr des ersten Thema's nicht erfolgt, vielleicht weil dasselbe im Modulationssatze hinlänglich geredet hatte. Abweichungen solcher und anderer Art (denn es finden sich noch andere bei Mendelssohn vor) erschüttern das Gesetz der Form keineswegs. Da dieses aus der Mehrheit der Beläge dafür hervorgegangen ist, so soll und muss der Anfänger streng danach verfahren, bis er nach erlangter Fertigkeit sich freier regen kann.



Digitized by Google

## Sätze von diesem oder jenem Charakter.

Die Durchführung bestimmten Inhaltes ist eine Forderung, welche sich von selbst versteht. In Erfahrung, dass sie dem Anfänger am schwersten wird, schien es angemessen, ihm Anfänge von Sätzen zu geben, damit er sie selbst weiter bilde und vollende. Natürlich konnte eine solche Forderung nur seinen Kräften angepasst werden, da die Aufgabe einer charakteristischen Durchführung eine höhere, vielleicht die höchste ist.

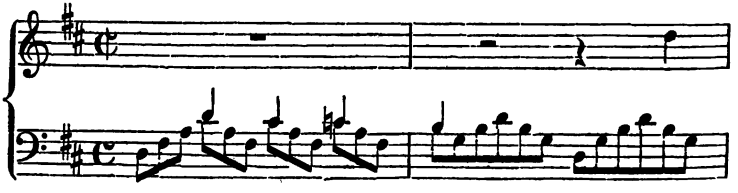
Wir haben bereits oben den Inhalt näher dadurch bestimmt, dass derselbe bald religiös, bald kriegerisch, bald ländlich u. s. f. sein könne. Hiervon dürfen wir hoffen, dass der angehende Componist alsbald erfüllt werden wird. Wir nannten dies „das Ideale". Dies kann jedoch immer nur Bethätigung durch die formelle Durchführung finden. Daher, soll der Componist Tüchtigkeit erlangen, vor Allem hierauf besonders hinzuarbeiten sein wird. Indem die italienische Schule dem Anfänger die Pflicht auferlegt hat, eine, zwei, drei und mehr Noten zu einer gegebenen Stimme zu setzen, zeigte sich die Vorstellung der Durchführung. Nur ist bei dem Anfänger darauf zu sehen, dass das nicht langweilig und ermüdend werde. Mindestens kann das (heute beliebte) Uebertragen oder Transponiren des Gedankens in andere Tonarten nicht allein für Durchführung gelten; sondern es kommt eben so sehr auch auf die Begleitungs- und Nebenstimmen an, die jene lose hingestellten Gedanken in Verbindung bringen müssen: dies sind jene verschmelzenden Contrapuncte, von denen mehrfach die Rede war.

Der Componist bemühe sich hiernach, folgende und andere ihm aufzugebende Sätze nach den Anfängen durchzuführen; erwäge aber hierbei, dass ein zweites Thema, wenn er es hinzufügt, obschon dem Sinne des Ganzen angepasst, doch nicht in gleicher Manier, sondern contrastirend genommen werden muss.

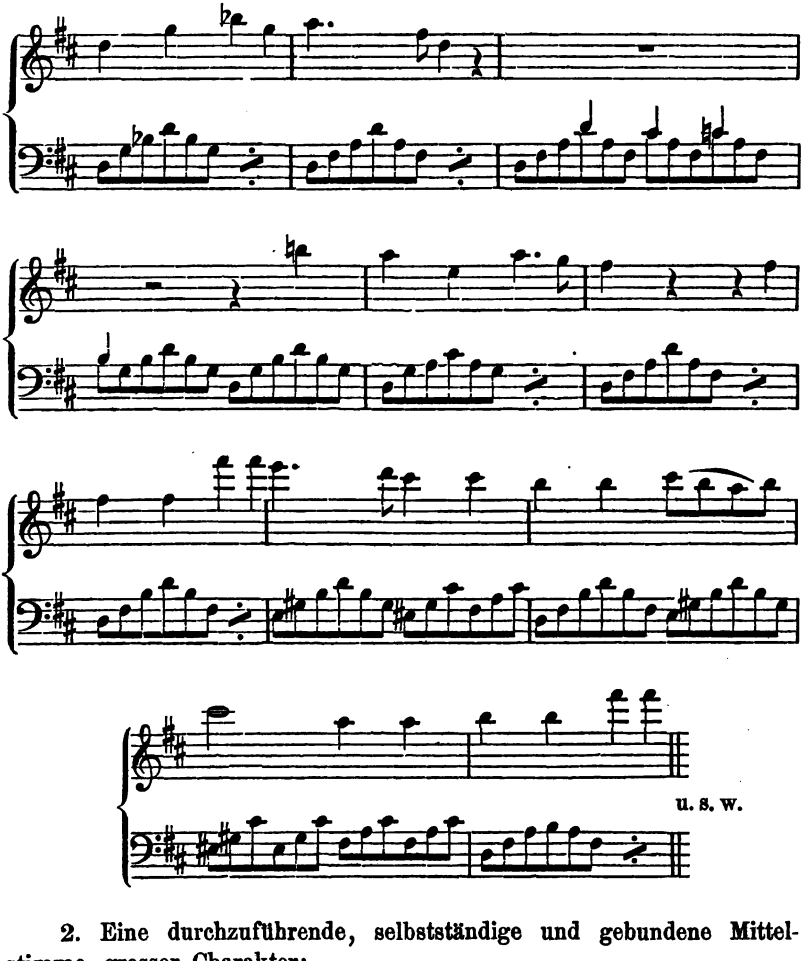
### A. Sätze von äusserer Bestimmung.

1. Ein luftiger, erregter Satz mit lockerer Unterstimme:

821.

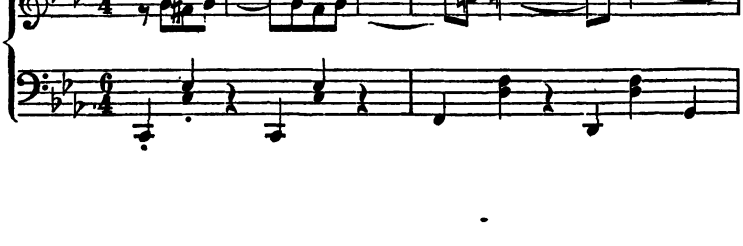


Digitized by Google

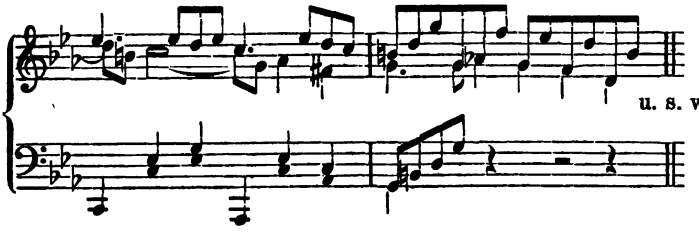



2. Eine durchzuführende, selbstständige und gebundene Mittelstimme, grosser Charakter:

822. *Allegro maestoso.*

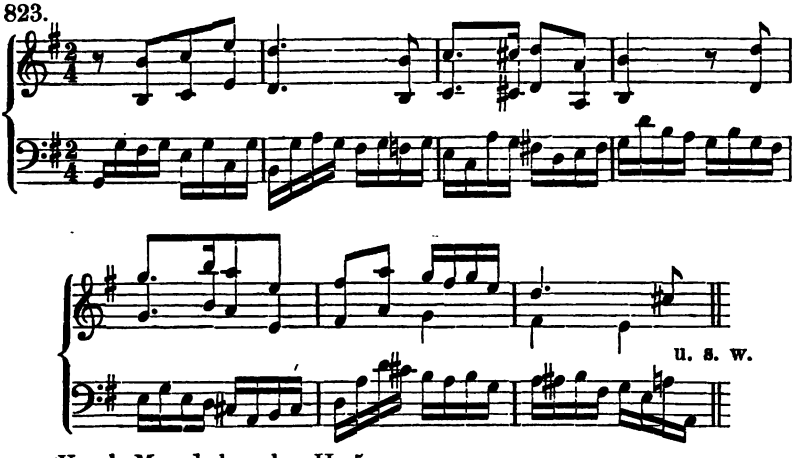


Digitized by Google




3. Ein durchgeführter Bass:

823.




Vergl. Mendelssohn II. 5.

## B. Sätze von innerer Bestimmung.

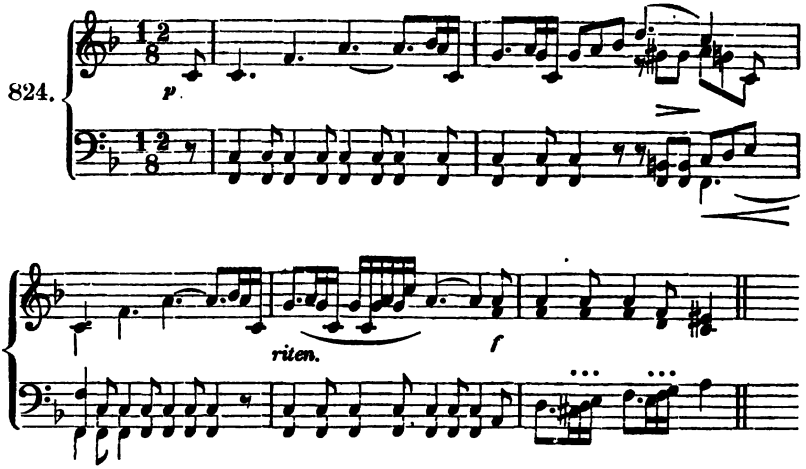
### 1. Das Hirtenlied *(Pastorale)*

auch Jagdlied und Idylle (*Siciliano*) findet einfachste Grundlage in der Naturharmonie; jedoch braucht die Vorstellung nicht dabei zu verharren, sondern kann darüber hinweggehen, wenngleich die Naturtöne ersten Anspruch haben und immer hindurchschimmern werden. So könnten wir endlich diesen Stoff sogar nach Moll versetzen und Schwermuth damit verbinden, indem wir uns einen auf der Schalmei sich ergehenden Hirten denken, der nicht bei den wenigen Tönen der Naturharmonie verbleibt. Es ist dies eine beliebte Vorstellung vieler Componisten. Namentlich war der „Kuhreigen“ lange Zeit ein gern gehörtes Thema und wer kennt nicht das Schweizerlied aus Clementi's Sonatinen oder aus dem Sturm von Steibelt? Händel, Bach, Haydn ja Beethoven, Alle haben sich des Idyllischen bemeistert.

Bezeichnend ist es, dass der Bass in Erinnerung an den Urton der Naturharmonie gern liegen bleibt. Die Harmonie spricht hierin ländliches Stillleben, süsses Gedenken an die Freuden der Natur aus.

Digitized by Google

824.




Vergl. Mendelssohn I. 3., auch Kullak Jäger- und Hirtenlieder, Heller's Jagd, u. v. A.

### 2. Das Kriegerlied (*Martiale*).

Die Vorstellung des Kriegerischen, welche zu Grunde liegt, fordert Mannheit und Stärke. Hierzu müssen sich alle Mittel: besonders Rhythmus und Harmonie zu kühnem Fluge erheben. Die Bässe werden sich, entgegengesetzt von der stillen Haltung, die sie im Pastorale annehmen mussten, mehr in Bewegung setzen. Die besondere Gattung des Kriegerischen, welche sich im Marsch ausspricht, weiterhin. Vergl. Mendelssohn V. 3.

### 3. Das Gebet (*Preghiera*).

Viele Andantesätze sind als religiöse Lieder anzusehen. Eine tiefe, gewähltere Harmonie, zum Theil unter Benutzung der Kirchenschlüsse und im gebundenen Styl, möchte zu empfehlen sein.

Nicht unerwähnt bleibe hierbei eine abweichende Wendung der Durformen in die Ober- oder Untermediante, wie dies z. B. in der russischen Hymne der Fall ist.

## Liedform in mehr als zwei Theilen.

Bereits bei Gelegenheit der Naturharmonie hat sich eine dreitheilige Liedform in der Weise ergeben, dass der dritte Theil gleich dem ersten ist. Hierin ist es ausgesprochen, dass diese Theile, auf der T. abschliessend, jenes natürlichen Aufschwunges: in Dur nach der Domi-

Digitized by Google

nante, in Moll nach der Parallele entbehren, deren die zweitheiligen Liedformen bedurften. Hiermit hängt es zusammen, dass das zweite Thema fortfällt. Zwischen den ersten und dritten Theil stellt sich dann der der Modulation gewidmete Satz. Für die Uebung in Liedformen ist diese Art der Form minder anziehend als in den Rondoformen, wovon hier noch nicht die Rede sein kann. Mendelssohn IV. 2.

Dagegen rechnet man zu den dreitheiligen Formen auch die, dass der dritte Theil ein ganz Neues gegen die beiden vorangehenden Theile bildet. Es sind dieses alle diejenigen Stücke, in denen der dritte, nach Belieben auch ein vierter Theil den besonderen Namen „Trio" annimmt. Es sind alsdann die beiden ersten Theile in zweitheiliger Form die „Haupttheile". Hierüber, so wie von der Mehrtheiligkeit überhaupt, wird sofort mehr zu sagen sein.

Digitized by Google

# Vierte Abtheilung.

## Die angewandten Liedformen

sind Tonstücke, welche, in Liedform gebildet, bei Veranlassungen des äusseren Lebens Anwendung finden: es sind Marsch und Tanz. Ihnen gegenüber können die bisher zur Anschauung gebrachten Formen: die freien heissen, insofern sie nicht Zwecke des geselligen Lebens, sondern wie jedes Kunstwerk, das um seiner selbst willen da ist, in sich selbst ihre Bestimmung finden.

Wenn wir ihnen Aufmerksamkeit widmen, so geschieht dies nur, insofern ihnen eine charakteristische Seite abzugewinnnen sein wird, wodurch sich der Kreis der Anschauungen, so wie die Uebung in den Formen erweitern kann. Ausserdem dass sie ihre Lebensstellung haben, sind diese Formen auch als Salon- und Concertstücke im Gebrauch. Dann aber können sie auch noch in der idealen Welt dramatischer Kunst d. h. im Ballet, in der Oper und im Oratorium zur Verwendung gelangen und so mit den hierin darzustellenden Thatsachen von historischer Seite genommen werden. Es ist also von Interesse, sich darin bewegen zu lernen. In der That giebt es auch wohl keinen Componisten, der sich nicht darin bewegt hätte.

1. Das Allgemeine. In allen Formen des Marsches und Tanzes ist die Seite der Bewegtheit durch den Rhythmus hervortretend. Marsch und Tanz dienen dazu, dem Einhertritte einer mehr oder minder grossen Anzahl von Personen Ordnung und Gesetz zu geben. Indem der Rhythmus die erste greifbare Seite der Musik ist, wirken Marsch und Tanz so unmittelbar auf die Menge. Weil nun derselbe das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, so können andere Rücksichten dagegen ohne Vorwurf zurücktreten. Hierzu kommt, dass die Theile unter sich weit loser verbunden sein können. Daher man auch mit deren Anzahl freigebiger ist, als dies bei den Liedformen war. Jeder Theil kann auch wohl seine besondere Tonart erhalten; doch legt man im Allge-

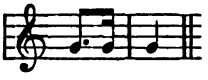
Digitized by Google

meinen die zwei- oder dreitheilige Anordnung zu Grunde. Das Trio, welches auf die Haupttheile, in anderer, gewöhnlich verwandter Tonart folgt, kann in gleicher Anordnung aus einem oder zweien Theilen bestehen. Auch können mehrere Trio's zu der jeweiligen Wiederholung der Haupttheile erfunden werden u. s. w. In der Regel ist das Trio ein mehr gefälliger, sanfter Theil, der in allen folgenden Formen des angewandten Liedes vorkommt. Eben deswegen können wir sie für eine andere Art der drei und mehrtheiligen Form gelten lassen.

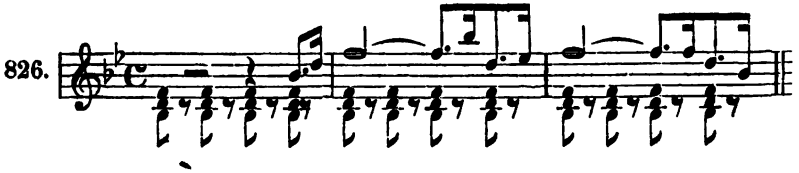
2. Das Besondere. Nächst dem Rhythmus tritt bei dem Marsche vorzugsweise die Seite der Harmonie heraus, indem er kühne Wendungen, überraschende Modulationen, überhaupt Fülle der Harmonie liebt. Es versteht sich, dass darüber die Melodie nicht verloren gehen darf. Bei dem Tanze dagegen tritt die Melodie in eben solcher Fülle hervor, wie dort die Harmonie. Der Tanz hüllt sich gern in das leichtere, luftigere Gewand und kokettirt mit den Reizen der Melodie, ohne dass darum die Harmonie schaal und verbraucht erscheinen dürfte. In ihm tritt, so zu sagen, mehr das weibliche, in dem Marsch mehr das männliche Element in den Vordergrund.

## Die Marschformen (*Marcia*).

Mögen die Veranlassungen noch so verschieden sein, immer bildet diese rhythmische Figur:

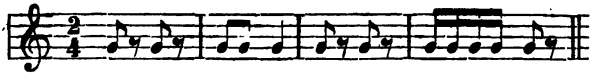
825. 

in demselben die Grundlage für die antreibende Kraft der Bewegung. Dies Motiv scheint unentbehrlich. Selten erfährt es eine Umkehrung aus dem Auftakt in den Niedertakt. Gleichwohl hat ein Militairmarsch keinen Auftakt. Vielmehr fällt der Niedertakt, indem er mit dem linken Fuss erfolgt, stets auf den schweren Takttheil als Moment der Ruhe, mit welchem der Marsch beginnen muss. Märsche, welche etwa den Auftakt haben, beginnen mit voranschlagenden Accorden, z. B. aus dem „Kreuzritter" v. Meyerbeer:

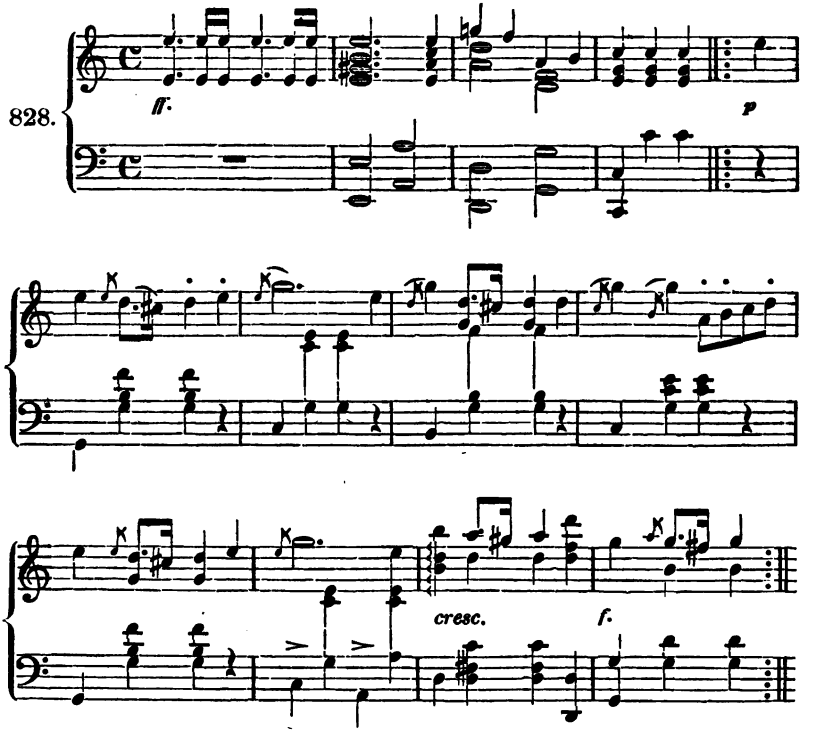
826. 

Der Geschwindmarsch, mit dem das Marschiren ausgeführt wird, liebt besonders diese rhythmische Ausführung:

Digitized by Google

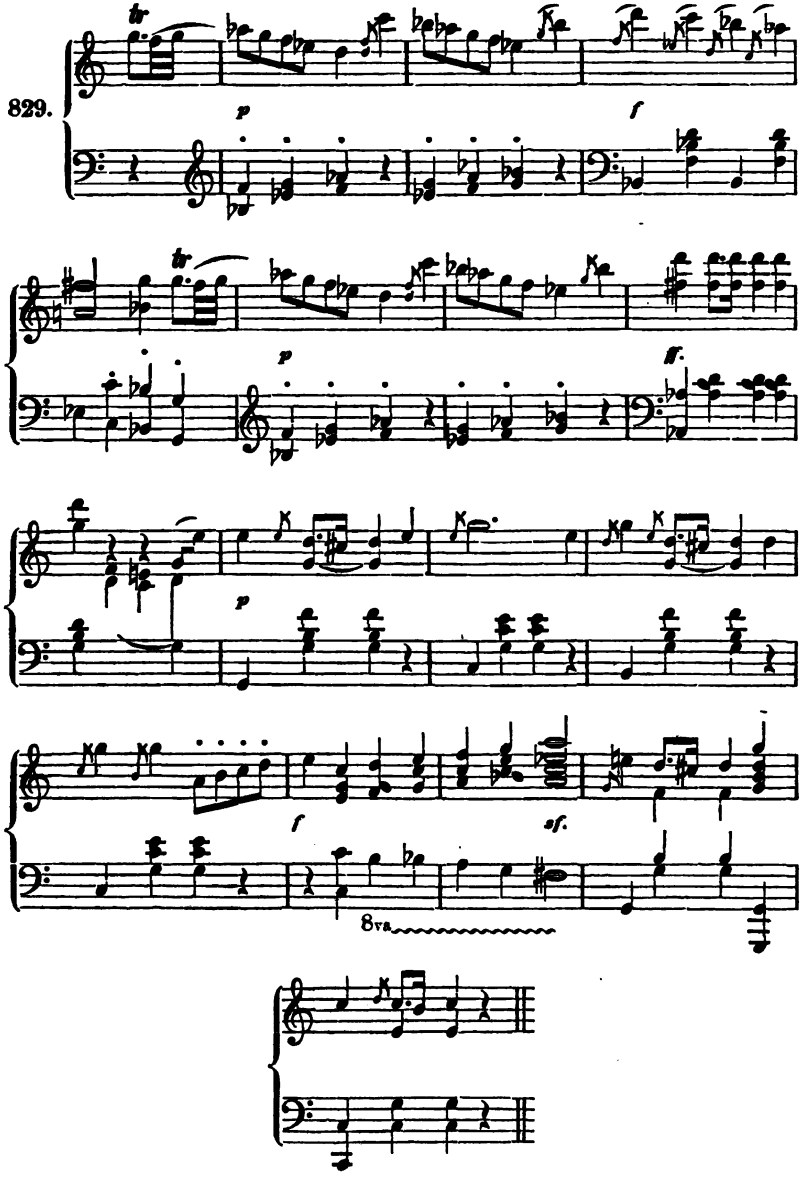
827. 

die, wie es gegenwärtig beliebt wird, auch im $^4/_4$, genauer im alla breve-Takt niedergeschrieben wird. Auch kann der Marsch in dem beweglichen $^6/_8$ (überhaupt aber im Zweitakt) gesetzt werden. Sonach beruht es in der Sache, dass der Rhythmus die ebenmässigen Verhältnisse von zwei zu zwei, vier zu vier Takten beobachten muss. Es liegt im Zeitgeschmacke, sofort mit einer überraschenden Wendung und und mit breitem Pinsel zu beginnen. In der Regel wird dann in einer entsprechenden Weise fortgefahren:

828. 

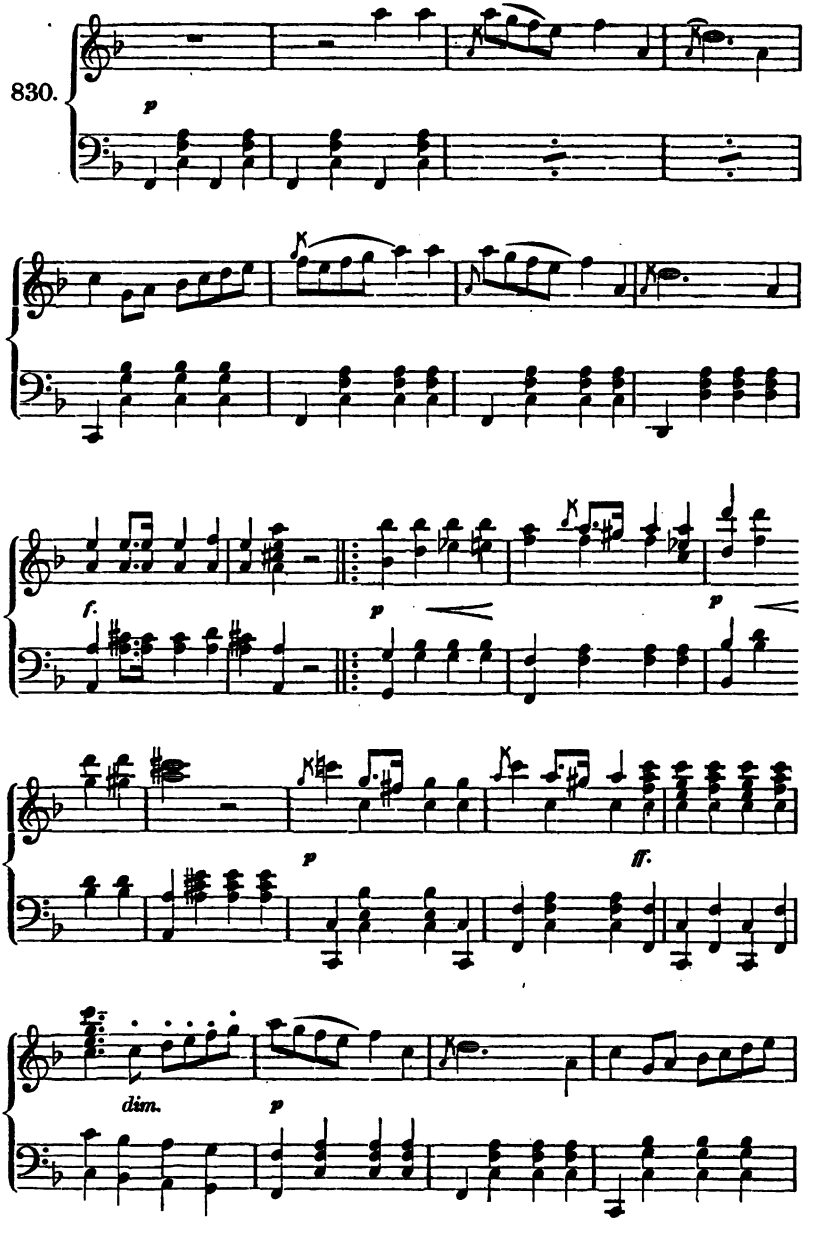

So weit der erste Theil. Was den nun folgenden Modulationssatz betrifft, so verarbeitet er in den angewandten Liedformen nicht immer, ja wohl selten bereits dagewesene Gedanken, sondern er liebt es vielmehr, Neues überraschend darzubringen, etwa:

Digitized by Google

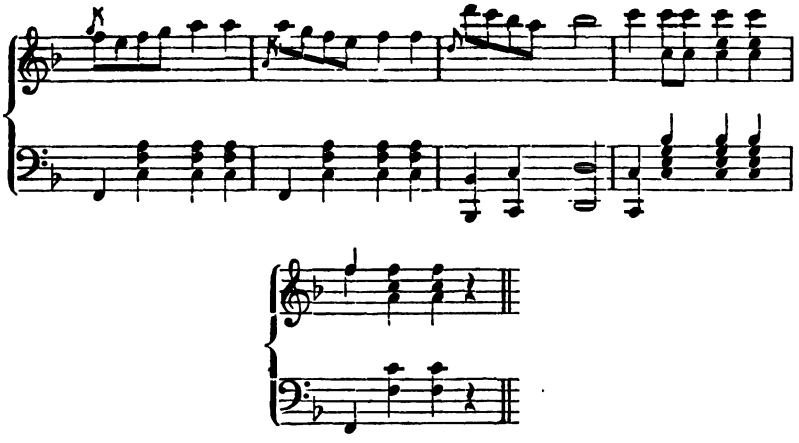



Hierauf folgt das Trio. Es beginnt mit einigen harmonischen Vortakten. Solches geschieht, wenn die Aufmerksamkeit auf eine gefällige Melodie hinzulenken ist:

Digitized by Google




Digitized by Google



Nach dem Trio werden, um in der Haupttonart zu schliessen, die Marschtheile wiederholt. Dies geschieht in allen angewandten Formen, sobald sie mit einem Trio versehen sind. Vergl. Fr. Schubert, Märsche zu 4 Händen.

Hiermit ist nun, mag es noch so viele Anregungen zum Marsche geben, dass Modell dazu gegeben.

Der langsame Marsch, welcher bei feierlichen Aufzügen und kriegerischen Schaustellungen dient, wird, wie dies das Zeitmaass bedingt, sorgfältiger ausgearbeitet. Indem wir es dem angehenden Componisten anheimstellen, sich darin zu üben, versagen wir uns nicht, einer anderen besonderen Art des Marsches, nämlich dem

Trauermarsch (*M. funebre*)

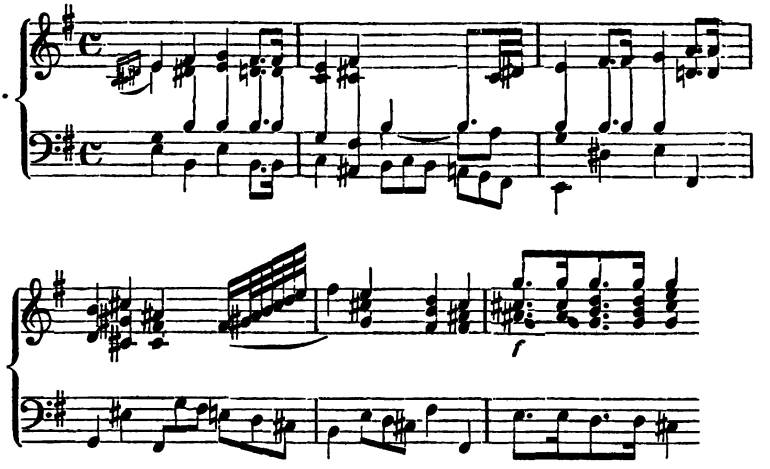
einige Aufmerksamkeit zu widmen, da er von den langsamen Märschen die bestimmteste Farbe trägt.

Die Bestimmung des Trauermarsches ist nicht immer nur Trauer, sondern Erhebung und Hoffnung. Es wäre daher einseitig, stets nur in Molltönen zu bleiben. Gilt es einem Helden, so ziemt es nicht zu klagen, sondern jene Grösse, welche wir in der Symph. heroica von Beethoven bewundern, wo der Theil, der für das Trio steht, im lichten *C*-dur auftritt. Obwohl die Schritte der Marschirenden nicht nach dem Maasse der Musik stattfinden können, indem die Bewegung derselben in Vierteln zu langsam sein würde, so muss doch auch hier das allgemeine Marschmotiv durchblicken. Die Schreibweise kann sein entweder choralartig, würdig und im gebundenen Styl, d. h. mit Vorhalten oder in figuraler und motivartiger Weise.

Wiederum geben wir einige Anfänge, die der Componist weiter fortführen möge. Zunächst genügt es, wenn ein Choralsatz in das Marschmotiv eingekleidet wird:

Digitized by Google

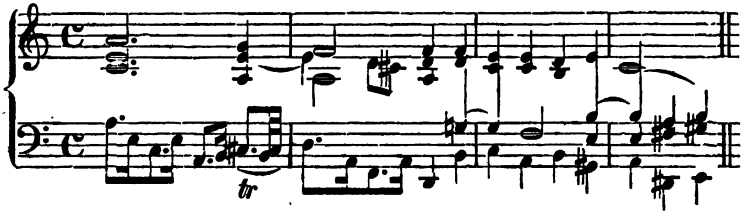
831.




u. s. f. in *H*-moll, mithin in der zweiten Mollform abzuschliessen. In ähnlicher Weise ist der bekannte Marsch von Beethoven „über den Tod eines Helden". Die Modulation dieses Marsches ist zweimal dieselbe, nämlich von *As*-moll nach *H*-dur, der Obermediante, von *H*-moll nach *D*-dur, lediglich transponirt. An *d f as ces*, den verminderten Septimen-Accord, knüpft sich in einfacher, aber eindringlicher Weise die Rückkehr in den Anfang an. Das Trio ist eins der charaktervollsten Stücke, die es geben kann: man hört die Trommeln wirbeln, das Instrument für diese Veranlassung.

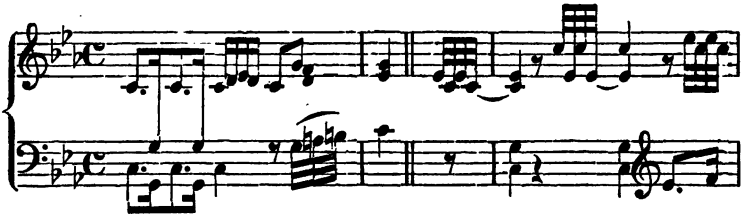
Im gebundenen Styl mit durchgeführtem Basse:

832.

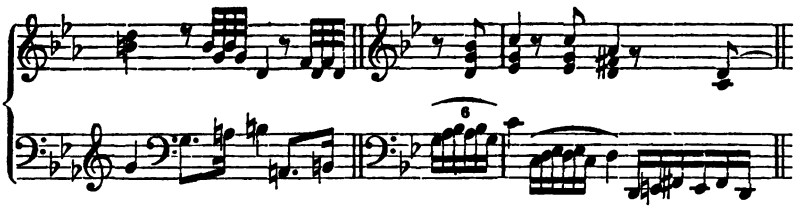



Von etwa geeigneten Motiven führen wir zur weiteren Anregung diese an:

833.



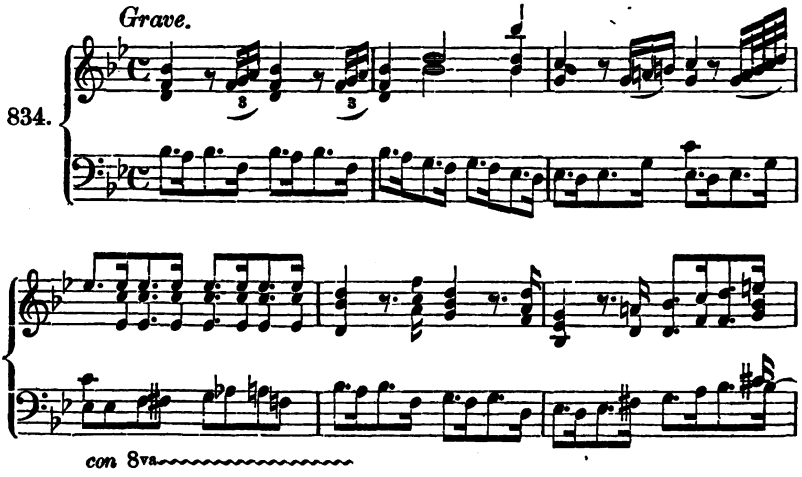
Digitized by Google



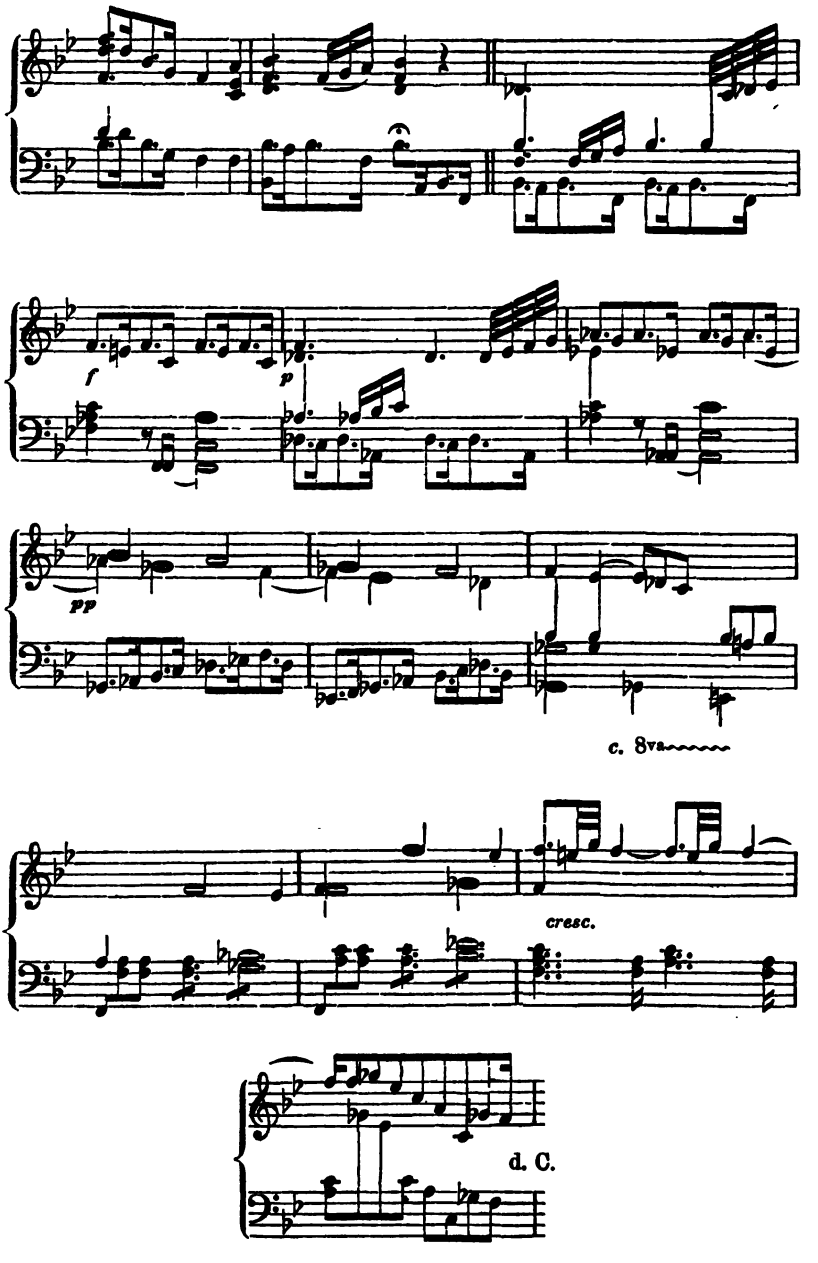
Vergl. Dussek, *B*-dur-Sonate à 4 mains. Chopin, Trauermarsch.

Der ideale Marsch endlich dient irgend einer erdichteten Handlung, sei es in der Oper oder im Oratorium, z. B. Marsch der Bauern im Freischütz, der Priester in der Zauberflöte, in Titus, in Athalja, in Figaro's Hochzeit, in Cortez, in Judas Maccabäus u. s. w. Hier ist die Erfindung eine anders motivirte, als in den bei der Wachparade zu hörenden Märschen. Sie muss sich versenken in die Welt der Dichtung und das aufsuchen, was uns in die gerade zu vergegenwärtigende Zeit und in die Verhältnisse, Nationalität u. dgl. versetzen kann. Es ist gut, dergleichen Aufgaben zu erdenken, damit der angehende Componist je länger je mehr des Bestimmten Herr werde. Z. B. Krönungsmarsch aus der Jungfrau von Orleans, Römischer, Ungarischer, Sommernachtstraum-Marsch u. A.

Es sei Aufgabe, einen einfach erhabenen Marsch in einem religiösen Drama vorzustellen:




Digitized by Google






Digitized by Google

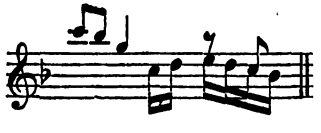
Es ist hier im Modulationssatze nichts weiter vorgegangen, als dass erst von Moll in Moll, dann in die betreffenden Parallelen sequenzartig modulirt worden ist. Nun würde das Trio in überhaupt religiöser Stimmung folgen.

Wohl zu erwägen ist, dass auch für diese Formen weiterhin bedeutendere Mittel zur Entwickelung gelangen werden.

### Die Polonaise (*Alla polacca*).

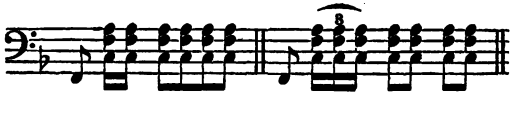
Zwischen Marsch und Tanz bildet die Polonaise eine Mittelstufe, indem sie weder das Eine ausschliesslich, noch das Andere, sondern Beides, Marsch und Tanz zugleich ist. Es werden gewöhnlich Bälle und Feste damit eingeleitet. Bezeichnend ist es, dass dieser Tanz, obgleich ein Marsch, doch im Dreitakt gesetzt wird. Da dies nun einmal im Charakter der Polonaise liegt, so ist es nicht zu billigen, wenn man gegenwärtig, hiervon abweichend, einen gewöhnlichen Marsch an deren Stelle setzt und eben hierdurch die Eigenthümlichkeit des festlichen Tanzes entfernt. Hiermit verwischt sich der Sinn, der mit dem polnischen Nationaltanz zu verknüpfen ist. Man sollte vielmehr von Originalpolonaisen Vorbilder nehmen. Es verbindet sich in ihr die Kräftigkeit und Tüchtigkeit männlichen Wesens mit der Anmuth weiblicher Milde. Jenes tritt in kecken Rhythmen und durch gehaltvolle Bässe, die dem männlichen Sinne entsprechen; dieses in einer reicheren, edlen Führung der Melodie hervor, welche auch in andere Stimmen vertheilt werden kann. Es sind dieses Gründe, die Theile mehr auszuführen und mithin nicht in der Beschränkung von acht bis zwölf Takten zu lassen. Als Eigenheit des Rhythmus kann es gelten, dass die Melodie es liebt, das zweite Achtel scharf zu betonen. So heisst es in der bekannten Polonaise à 4 m. von Beethoven:

835.



Die Begleitung ist dann gewöhnlich:

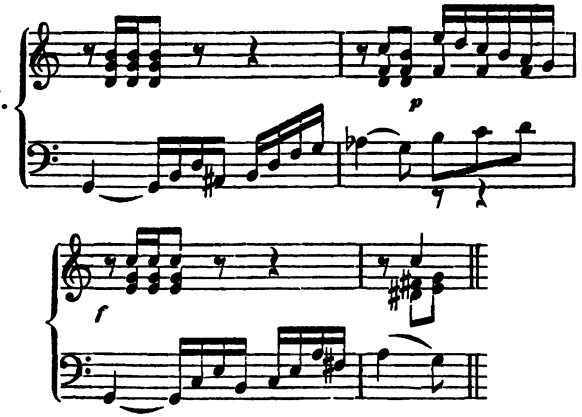
836.



Digitized by Google

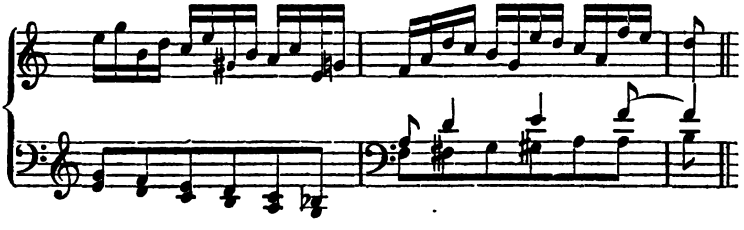
Uebrigens aber kann sich auch das Verhältniss umkehren und der Bass die Melodie erhalten. Der Anfänger schreibe dann diese gerades Weges in den Bass hinein und setze dazu die bessere Begleitung:

837.



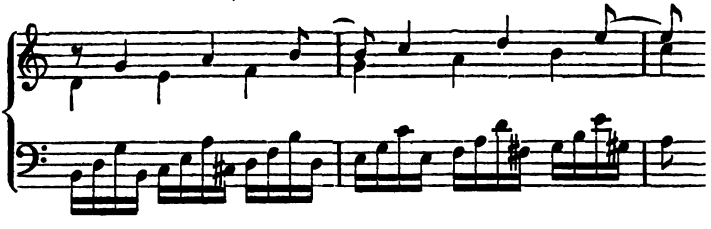

Die Polonaise liebt vorzugsweise vor anderen Liedformen figurale Führung der Stimmen:

838.



oder im Bass:

839.



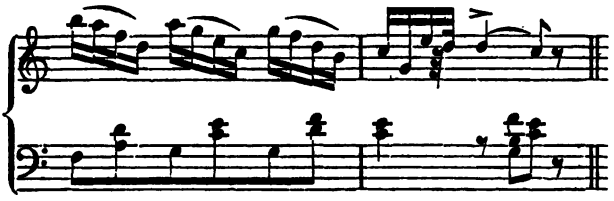
wennschon dieses leicht in Gedankenlosigkeit ausarten kann.

Eigenthümlich ist der Schluss. Damit die Einhertritte nicht unterbrochen werden, dauert die Bewegung bis zu Ende fort und macht endlich eine sogenannte weibliche Cadenz:



Digitized by Google

840.



Dasselbe hat man ohne Grund, nur um es anders zu haben, auch noch anders erreicht:

841.

Vergl. Polonaisen von Spohr (12. Violinconcert), Beethoven (Tripelconcert), Weber, Hummel (*bella capricciosa*), Chopin u. A.

Als Concertstück beliebt, wird die Polonaise einer bedeutenderen Ausführung, besonders im Modulationssatze, theilhaftig. Sie kann sich dann auch auf mehr Theile einlassen, als das Trio ist. Es giebt Rondo-Polonaisen und Sonaten-Polonaisen. Solche breite Formen lassen dann höhere Formationen, wie z. B. Nachahmung, herbeiwünschen. Derselben kundig, kann der Componist auf die Polonaise ebenfalls, wie beim Marsch u. a., zurückwirken.

## Die Tanzformen.

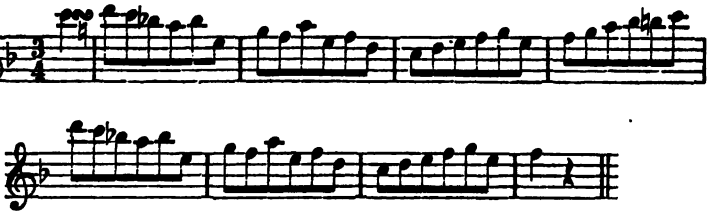
Es ist nicht Absicht, hier aller jener Formen zu gedenken, welche mit Zeit und Mode wechseln, sondern nur einiger, welche durch diese oder jene ausgeprägte Eigenthümlichkeit hervortreten. Wir überlassen es daher dem, der sich für Geschichte des Tanzes interessirt, sich mit älteren Formen bekannt zu machen, von denen er bei Seb. Bach Sarabanden, Gavotten, Couranten, Giguen u. s. f. begegnen wird. Andere sind in den Balletten der Opern von Gluck, Spontini, Meyerbeer u. A. enthalten.

### Der Walzer.

Es ist hiermit der deutsche langsame Walzer gemeint, worin im Dreitakt die Paare, während sie sich um sich selbst drehen, zugleich einen grösseren Kreis beschreiben. Diese stets drehende Bewegung wird, der Walze zu vergleichen, durch gleichförmige Achtel oder im $^3/_8$ Takt durch Sechszehntel ausgesprochen und zwar in der steten Wiederkehr von zwei zu zwei Takten. Dies stellt sich in einem älteren Tanze dieser Art: „Königinwalzer“ genannt, vor.

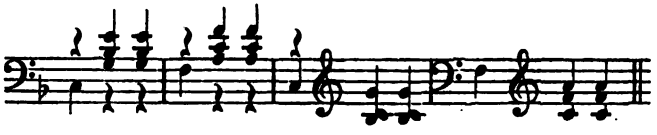
Digitized by Google

842.



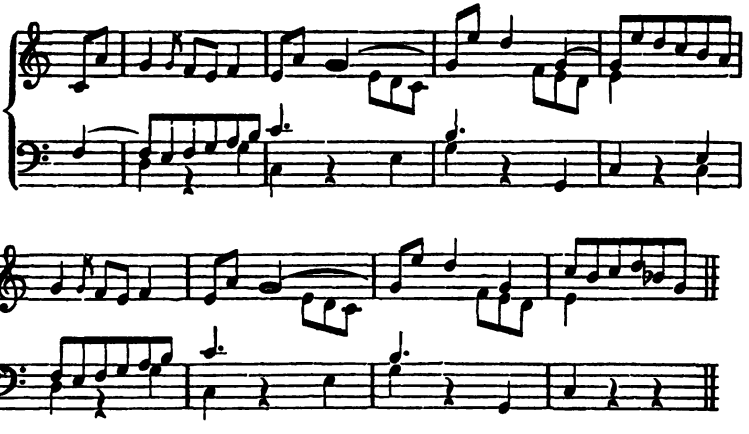
Die übrigen Stimmen leisten einfach die Dienste der Begleitung, namentlich lässt der Bass nicht ab, durch festes Angeben und Markiren des Niedertaktes jenes bestimmende Wesen der Bewegung der Oberstimme zu unterstützen:

843.



Jedenfalls wird es sich seltener thun lassen, dass der Bass obligat geführt wird. Dagegen kann, wenn nur jene walzende Beweglichkeit aufrecht erhalten wird, deren Stoff auch in den Stimmen vertheilt werden:

844.

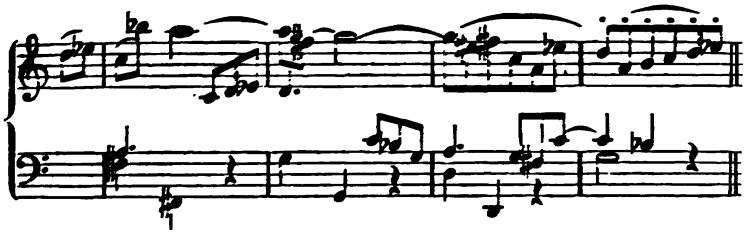


Der angehende Componist thut wohl, von einer ihm leicht erreichbaren Vorstellung aus dergleichen Sätze zu üben.

Der Walzer liebt es, mehr Theile zu haben. Einige hiervon können in Moll stehen und zwar von der Auffassung aus, dass das Mollgeschlecht nicht immer Klage, sondern auch Weichheit, Wohligkeit ausdrücken kann:

Digitized by Google

845.



Die Fülle der Theile hat auf eine besondere Gruppirung der Walzertheile geführt, die unter dem Namen „Walzerkette“ bekannt ist. Damit der Menge von Theilen, von denen je zwei und zwei ein Glied bilden, eine gewisse Einheit, wenigstens von Aussen her, erwachse, wird in den Schlusstheilen oder dem Walzerfinale auf den Anfang zurückgegangen. Es zeigt sich auf solche Art etwas roh das, was wir unter „Rückkehr“ verstanden haben. Dem ausgeführteren (Concert-) Walzer geht, wie der Polonaise, auch wohl eine Einleitung voraus, welche meist in ernster Stimmung gehalten wird, um den heiteren Tanz desto mehr hervortreten zu machen. Das anmuthigste Vorbild ist die „Aufforderung zum Tanz“ von Weber.

In unseren geselligen Kreisen hat der Walzer einem hopserartigen Tanze Platz gemacht, worin die Zweizahl der Glieder rhythmische Grundlage bildet und mithin der zusammengesetzte Dubeltakt vorherrschend erscheint.

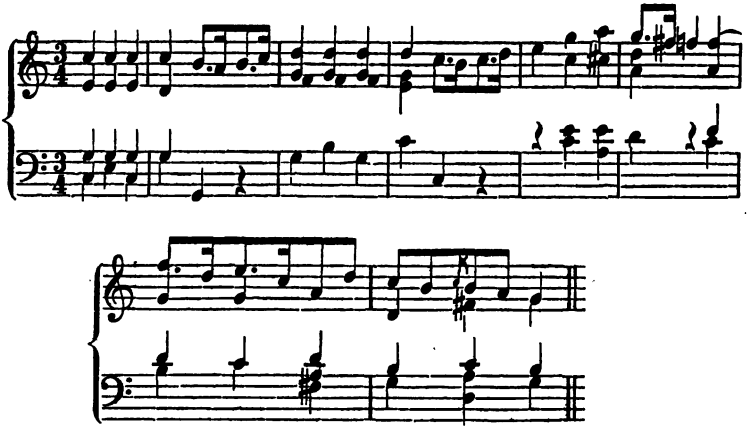
## Die Menuett.

Die Menuett ist, als Tanz, zwar seit längerer Zeit ausser Gebrauch, hat aber in anderer Weise dennoch ihr Andenken bis auf den heutigen Tag erhalten. Sie muss sehr beliebt gewesen sein, da sie in den Werken Haydn's und seiner Zeitgenossen, auch jetzt noch, für gewöhnlich als drittes Stück der Sonatenform einen Platz behauptet. In dieser Stellung hat sie allmählich einen anderen Sinn, der entweder ein behenderer oder auch ein derberer ist, angenommen. Ein charakteristisches Zeitmaass im $^3/_4$-Takt wird noch jetzt unter der Bezeichnung: *Tempo di Minuetto* angewendet; es ist etwas langsamer zu nehmen, als der alte Walzer. In der Menuett wird das Begegnen, Begrüssen und Complimentiren der tanzenden Paare dadurch wiedergegeben, dass die Aussenstimmen ebenso einander nahekommen, wie sich dies äusserlich durch die Tanzenden darstellt. Selten wird hierbei über die Achtel-Bewegung zu noch kleineren Geltungen, als diese, etwa zu Sechszehnteln, übergegangen, indem ehrenfeste Viertel den Grundtypus der Bewegung aussprechen. Hat aber die Melodie ja

Digitized by Google

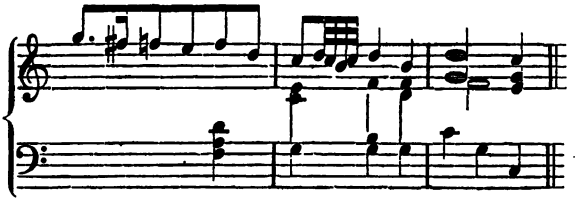
einmal eine sogenannte halbe Note, so tritt eine andere Stimme, meist der Bass, mit Vierteln dagegen. Auch in diesem Tanze ist der Schluss scharf bezeichnet: es ist der allbekannte Menuettschluss, wie er sich unter anderen im „Don Juan“ findet und weiterhin in dem Beispiel versucht worden ist:

846.



Nach Wiederholung der ersten Takte würde dann der Schluss in der Tonica erfolgen:

847.



Des gemächlichen Zeitmaasses wegen ist auf den Modulationssatz einiger Fleiss zu verwenden.

Das Trio kann gefälliger gehalten werden, ohne das Wesen der Haupttheile anzunehmen.

Auch die Menuett hat, als Werk der Instrumentalmusik, häufig künstlichere Formen erfahren, als ihr, für einen Tanz, zu eigen sein mochte. In der Stellung zwischen gehaltvollen, tieferen Sätzen der Sonatenformen hat sich ihrer der Humor bemächtigt und sie dem ursprünglichen Sinn entfremdet. So hat Haydn häufig canonische Formen verwendet. Endlich ist dann an die Stelle des Tanzes das *Scherzo*

Digitized by Google

getreten, welches, anknüpfend an die Menuett, zuerst im Dreitakt, später, sich von ihr lossagend, im Zweitakt geschrieben worden ist. Beethoven hat mitunter für diesen Satz weder die eine noch die andere von diesen Benennungen, ein Beweis, dass er den Menuett-Charakter von den dafür hingestellten Sätzen unterschied und auch von dem Vortragenden unterschieden wissen will.

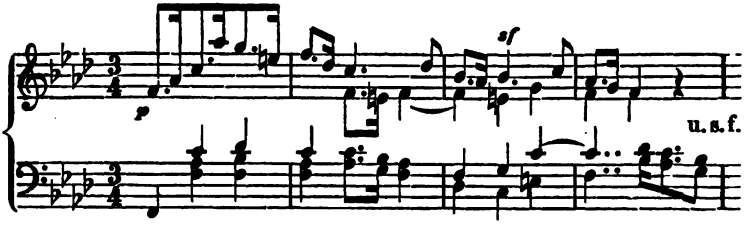
## Die Quadrille.

Die anmuthigen Verflechtungen und das vielfältige Begegnen der Paare wird durch die Reize der Melodie, welche recht munter sein kann, verherrlicht. Damit die Begleitung die überwiegende Oberstimme nicht beeinträchtige, ist sie einfach zu halten. Takt ist $^2/_4$ oder $^6/_8$. Die Theile sind paarweise, jedes Paar in neuen Tonarten zu setzen. Gewöhnlich besteht der Contretanz aus sechs Nummern, von denen eine jede ihren besonderen Namen erhält.

## Die Mazurca

ist eine der beliebtesten Formen von gewähltem, oft schwärmerischem und doch keckem Inhalt. Wie in den slavischen Tänzen das zweite Moment des Taktes schärfer hervortritt, so ist auf diese Eigenthümlichkeit des Rhythmus auch hier zu achten; sie erstreckt sich bis auf die Theilschlüsse. Die bedeutendsten Vorbilder finden sich bei Chopin.

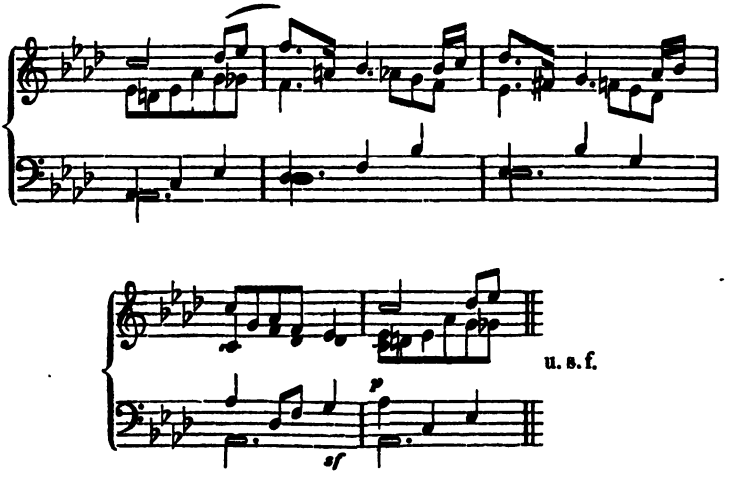
848.




Auch hier mag zur Uebung der Stoff in zwei Stimmen gelegt werden. Denn dieser Tanz liebt sorgfältigere Führung der Stimmen, mithin überall melodisches Wesen, eben so sehr, wie gehaltvollere Modulation:

Digitized by Google

849.




Digitized by Google

# Anhang

## der mit dem Inhalt dieses Theiles verbundenen Aufgaben.

Die Erfahrung hat ergeben, dass der Schüler, wenn er das Ziel klar vor Augen sieht, weit sicherer und freudiger darauf losgeht, als wenn es nicht bestimmt ausgesprochen wird. Aus diesem praktischen Grunde sind diejenigen Aufgaben, die mit dem Inhalt dieses ersten Theiles verbunden sind, hiermit aufgestellt. Bei mündlicher Unterweisung kann der Lehrer je nach den Anlagen und der Fassunggabe des Lehrlings ändern. In der Regel aber wird mit jeder Aufgabe eine Lection verknüpft werden müssen, hin und wieder, z. B. bei umfassenderen Aufgaben, als Choral und Lied, können es auch wohl einige werden; jedenfalls jedoch so, dass bei nicht allzu ungünstiger Begabung 70—75 Lehrstunden erforderlich sein werden, es bis dahin zu bringen, womit dieser Band abschliesst. Hiermit ist nicht gesagt, dass bei Weiterführung der Studien diese nicht rückwirkende Kraft auch auf die Uebungen desselben haben sollten. Wenn jedoch das zu Erlernende sich befestigen soll, so kann eine Verflüchtigung oder ein noch engeres Zusammenziehen der Arbeiten nur nachtheilig ausfallen. Gewiss ist es aber Charlatanismus, wenn Lehrer sich brüsten oder sich damit ankündigen, eine raschere Methode, als diese ist, ausführen zu können.

Erste Aufgabe. Die Tonarten mit ihren Vorzeichen und in ihnen die Tetrachorde aufzuschreiben, auch anzugeben, mit welchen nächsten Tonarten sie verwandt sind (S. 17).

2. Motive zu Satz und Periodenbau zu erfinden nnd durch sie Vorder- und Nachsätze zu bilden. Dasselbe in verschiedenen Taktarten.

3. Sätze in der Naturharmonie, sowohl in ein-, als zwei- und dreitheiliger Form, zu erfinden. Dasselbe über einfache Dichtung von Naturempfindungen.

4. Aufstellung des Dreiklanges der Tonica vierstimmig und durch alle Lagen und in den gebräuchlichsten Tonarten.

5. Bildung der Schlüsse: 1. der ganzen, 2. der halben und 3. der zusammengesetzten Cadenz durch alle Lagen und in den üblichsten Tonarten.

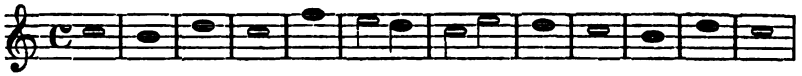
Digitized by Google

6. Aufstellung (wie ad 4) des Dominant-Septimen-Accordes und Auflösung desselben: 1. regelmässig, 2. unregelmässig.

7. Die Moll-Dreiklänge, als Parallelen der T, D und S in Verbindung mit diesen zu bringen oder vollständige Tabelle aller möglichen Zusammenstellungen von Dreiklängen: a) grosser mit grossen, b) grosser mit kleinen, c) kleiner mit kleinen (S. 70).

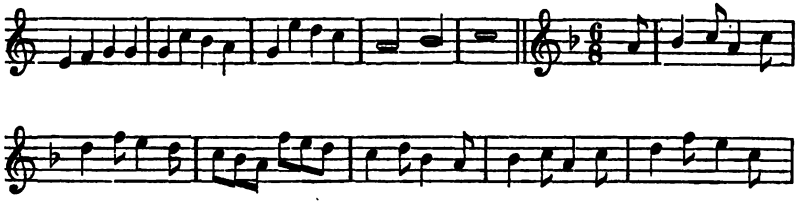
8. Uebung in Dreiklängen und dem Dominant-Septimen-Accorde einer Tonart an gegebenen Melodieen:

1.



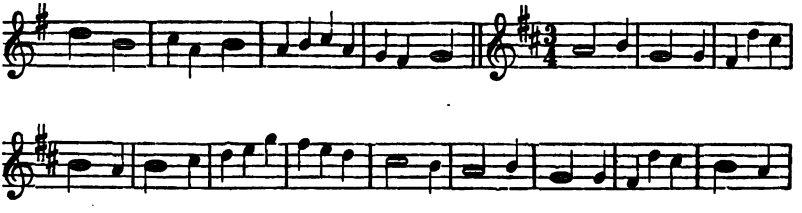
2.

3.

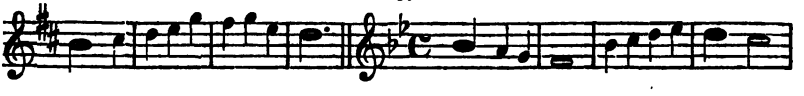


4.

5.

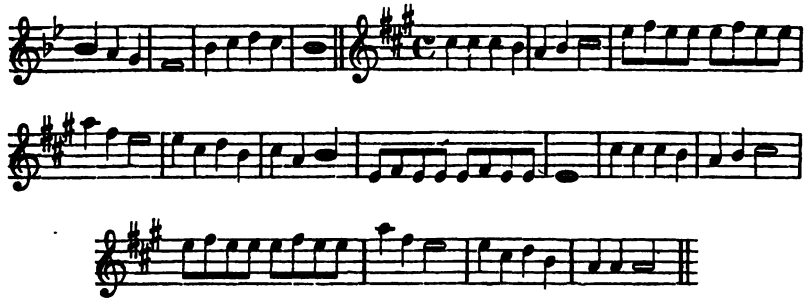


6.



Digitized by Google

7.

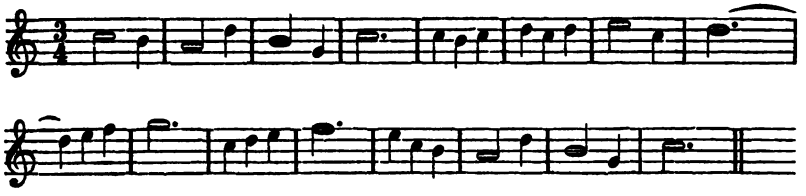


9. Vorspiele hierin, so wie Versuche in Liedform (auch über einen Bibelspruch) zu machen.

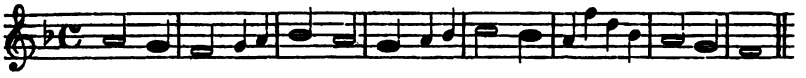
10. Die Umkehrungs-Accorde der Dreiklänge und des Dominant-Septimen-Accordes in den gebräuchlichsten Tonarten unter steter Beifügung der Bezifferung aufzusuchen. Desgleichen den verminderten Dreiklang und die wichtigsten seiner Führungen auszuarbeiten.

11. Anwendung der Umkehrungs-Accorde zu gegebenen Melodieen:

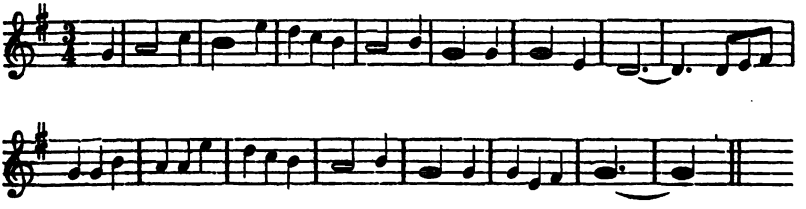
1.



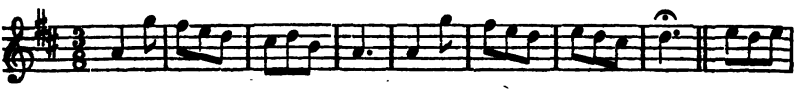
2.



3.

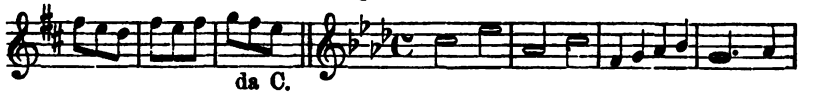


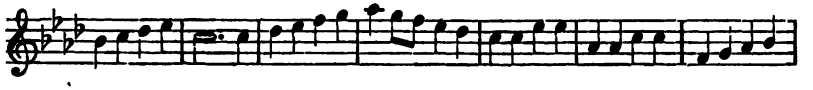
4.



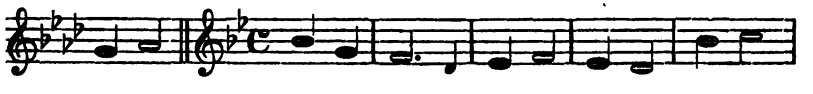
Digitized by Google

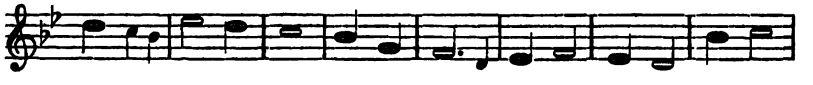
5.

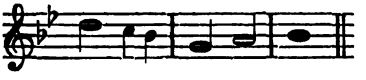


6.

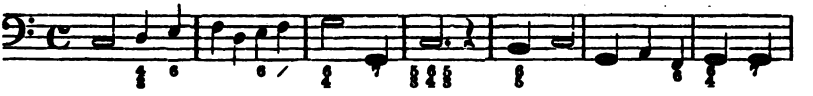




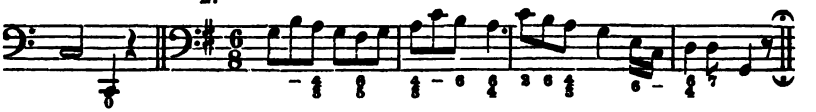


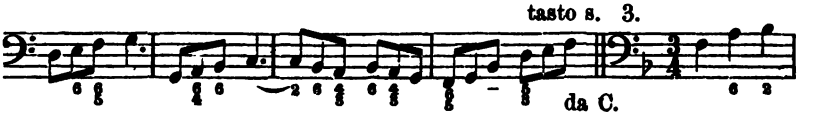
12. Bearbeitung gegebener bezifferter Bässe über dieselben Kunstmittel:

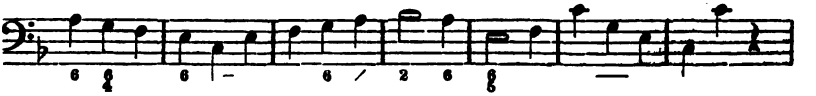
1.

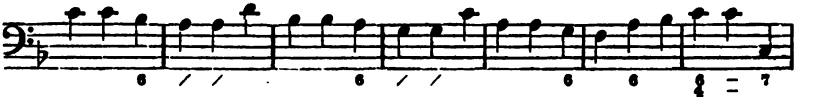


2.

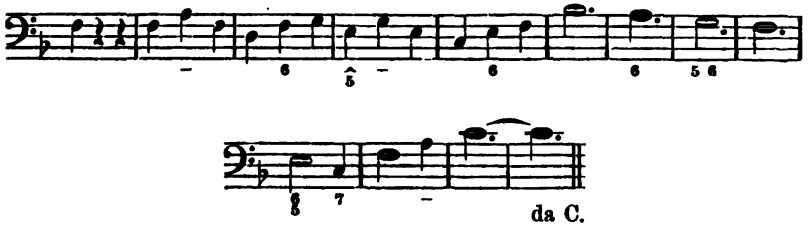






Digitized by Google



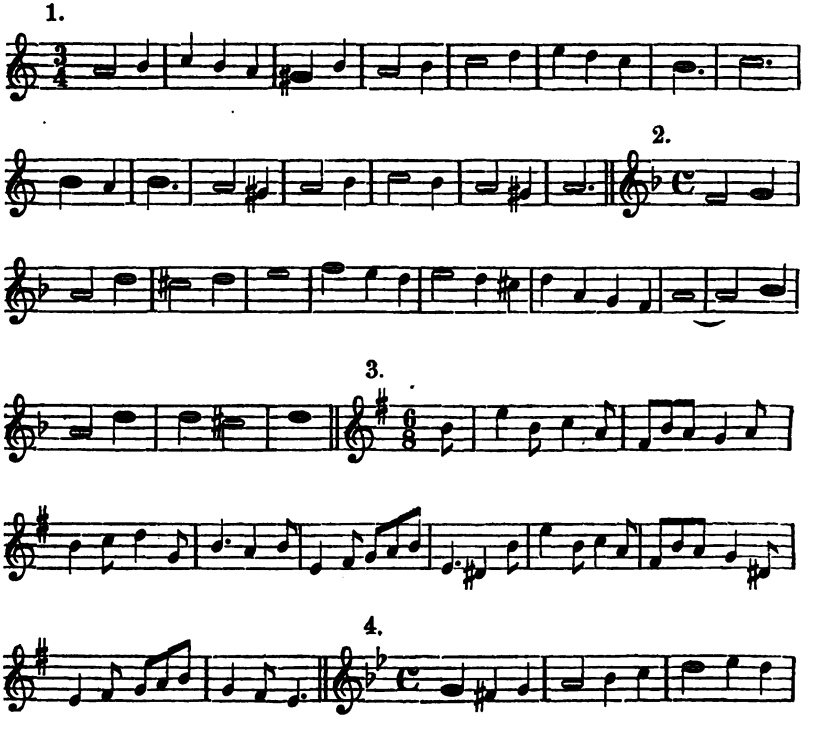

13. Vorspiele und Liedformen unter dem Einflusse der Umkehrungs-Accorde zu erfinden.

14. Die Schlüsse im Mollgeschlechte, etwa zu den Ausrufen: „Hallelujah“ und „Amen“, auszuarbeiten.

15. Aufsuchen der Nonen-Accorde im Dur- und Mollgeschlechte, ihrer Auflösung und Umkehrungen. Desgleichen Aufsuchen der von dem Nonen-Accorde abstammenden Septimen-Accorde in den üblichsten Tonarten.

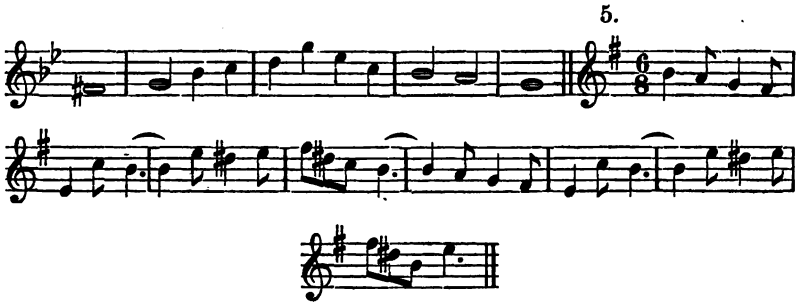
16. Nachweis sämmtlicher Dominanten-Accorde als Drei-, Vier- und Fünfklänge mit ihren Umkehrungen in mehreren Tonarten.

17. Bearbeitung gegebener Mollmelodieen und zwar in mehrfacher Weise: 1) mit Drei- und Vierklängen, 2) unter Einfluss der None:

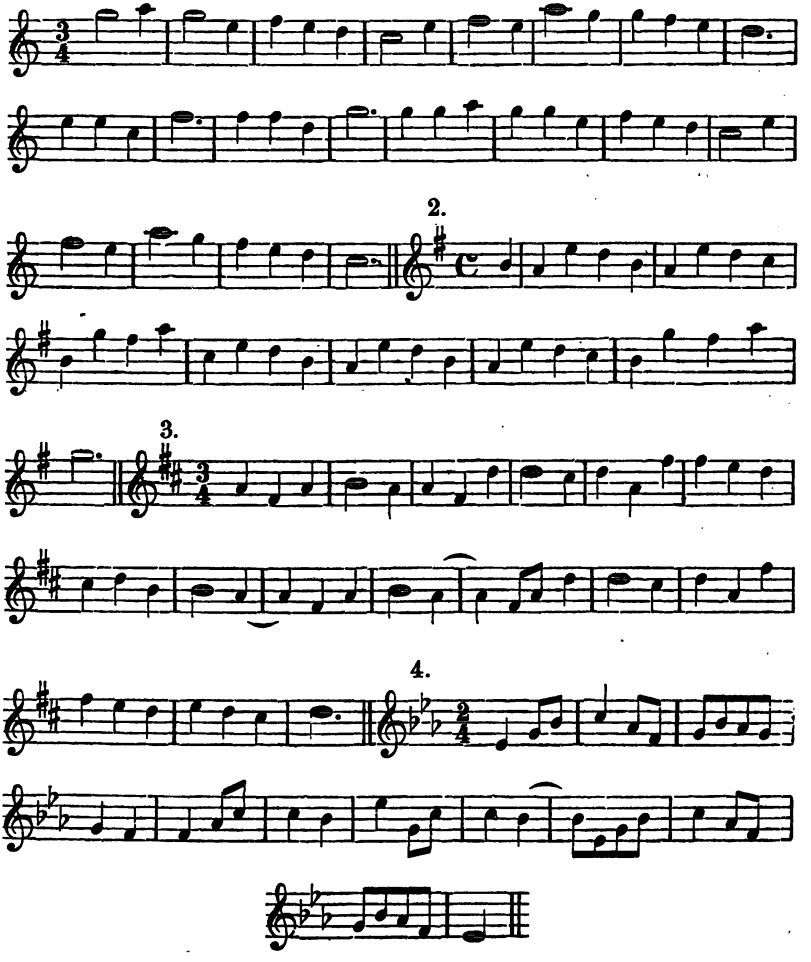



Digitized by Google

5.

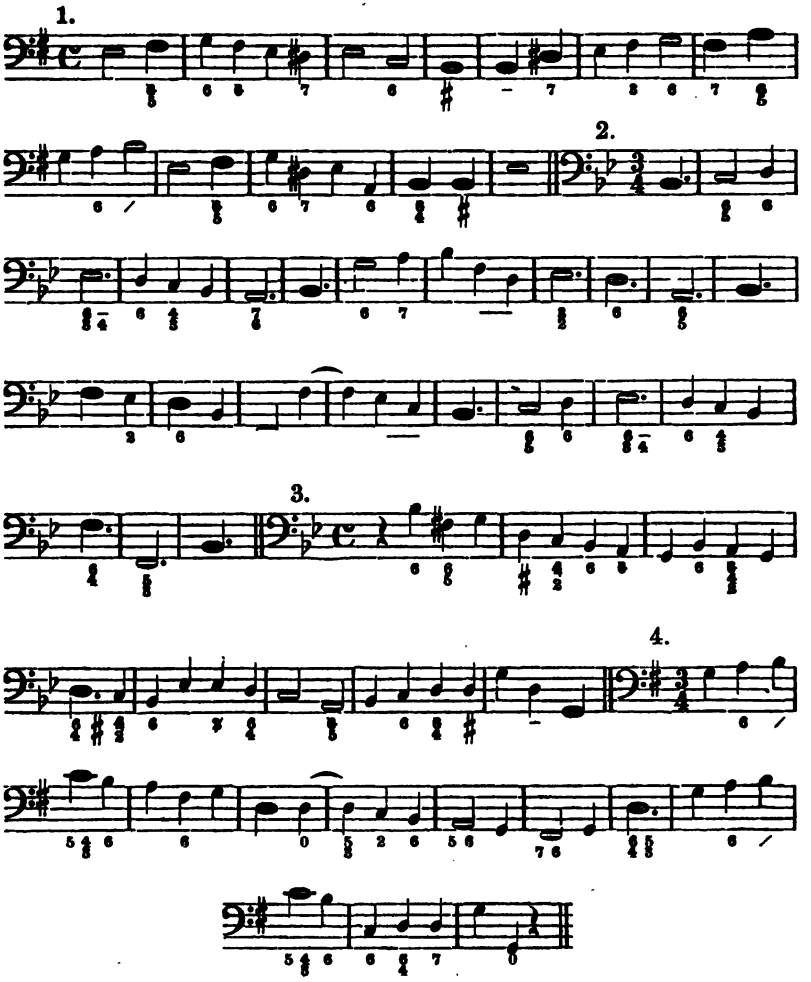


18. Der Nonen-Accord im Durgeschlecht:



Digitized by Google

19. Bearbeitung gegebener bezifferter Bässe:




20. Ausarbeitung der unmittelbaren Ausweichung und zwar in einer andern Tonart, als dem im Werke bearbeiteten *C*-dur:

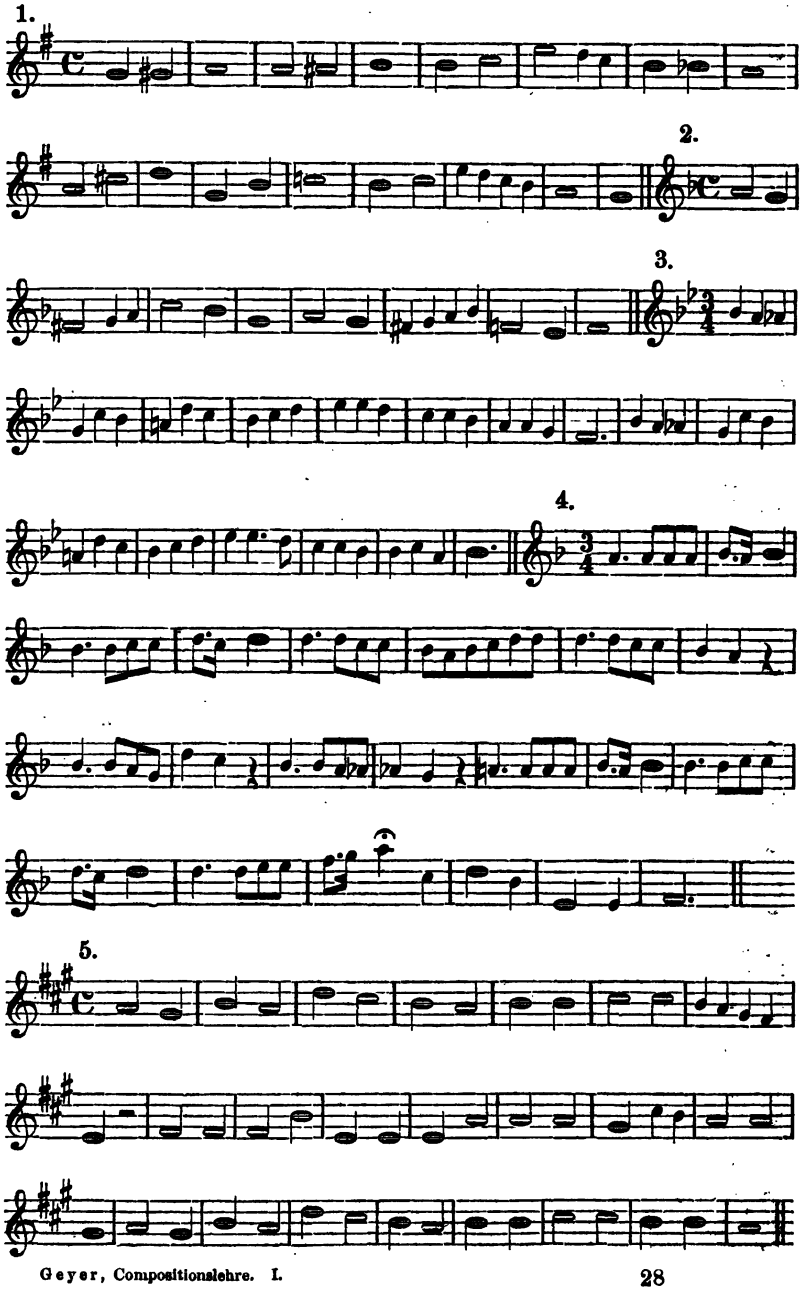
a) durch Bindetöne. b) ohne solche.

21. Uebung in der vermittelten Modulation: als von *D* nach *F*, von *G* nach *As*, von *B* nach *D*, *Es* nach A, *Fis* nach *D*, *E* nach *C* u. s. f., jedes in dreierlei Weise.

22. Uebung in den übrigen Modulationsmitteln, insbesondere mit Hülfe des verminderten Septimen-Accordes von einer beliebigen Tonart nach allen übrigen Tonarten.

Digitized by Google

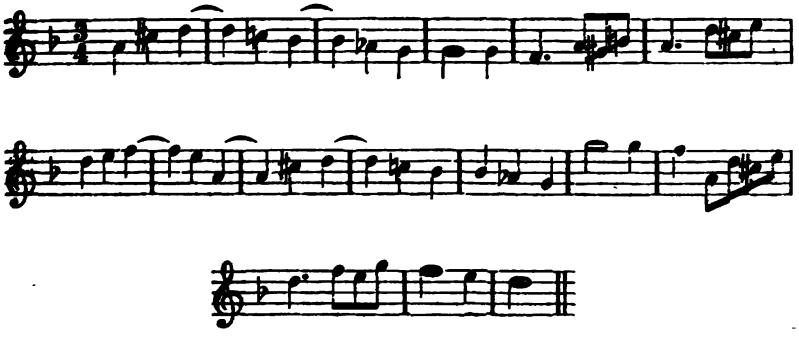
23. Uebung der Modulation an gegebenen Melodieen:






Digitized by Google

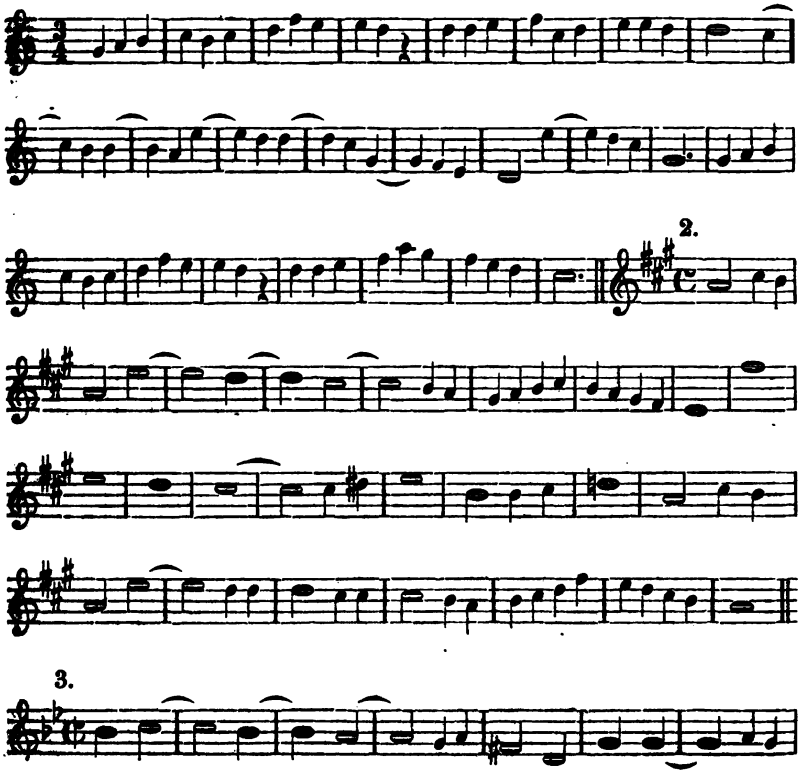
6.



24. Gleichzeitig ist eine Tabelle sämmtlicher modulatorischen Sequenzen des Septimen-Accordes und der daraus zu folgernden Sequenz-Septimen-Accorde in allen Umkehrungen auszuarbeiten.

25. Uebung der Sequenz-Accorde an gegebenen Melodieen.

1.



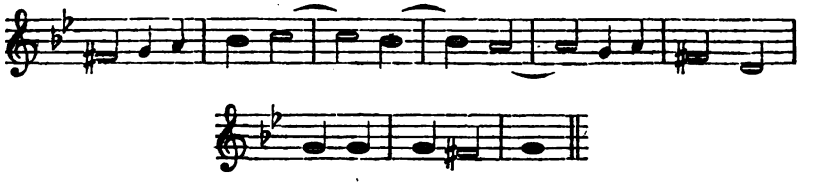
2.



3.

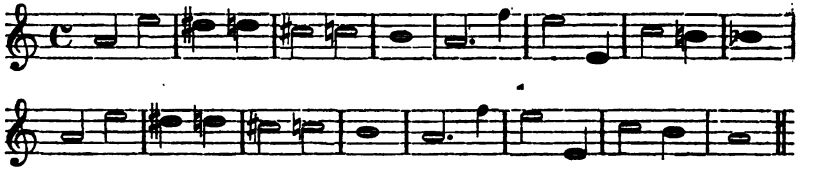


Digitized by Google

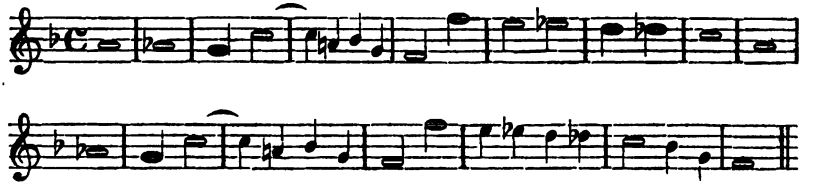


26. Desgleichen mit Sequenz des verminderten Septimen-Accordes:

1.

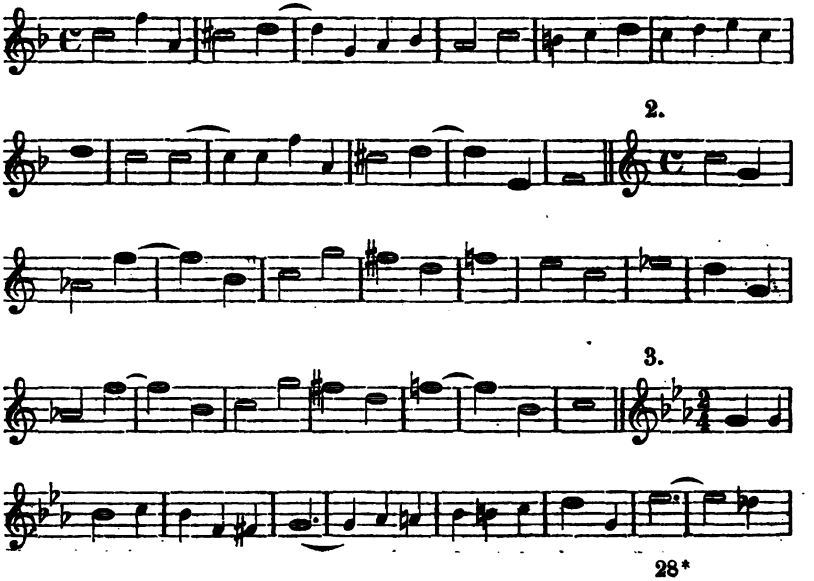


2.



27. Uebung in Trugfortschreitungen und Trugschlüssen.

1.

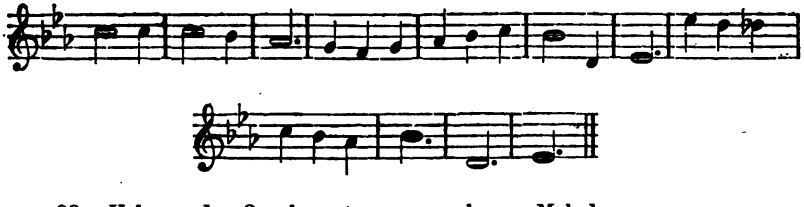


2.

3.



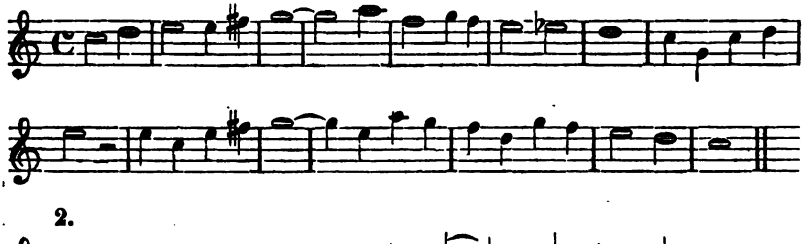
Digitized by Google



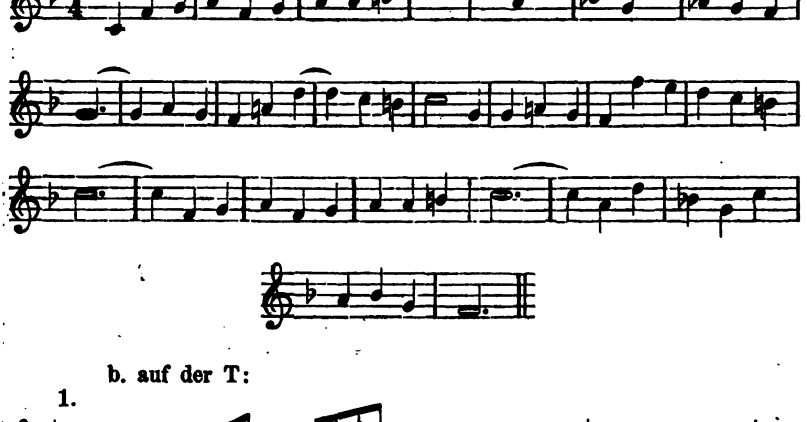
28. Uebung des Orgelpunctes an gegebenen Melodieen:

a. auf der D.:

1.

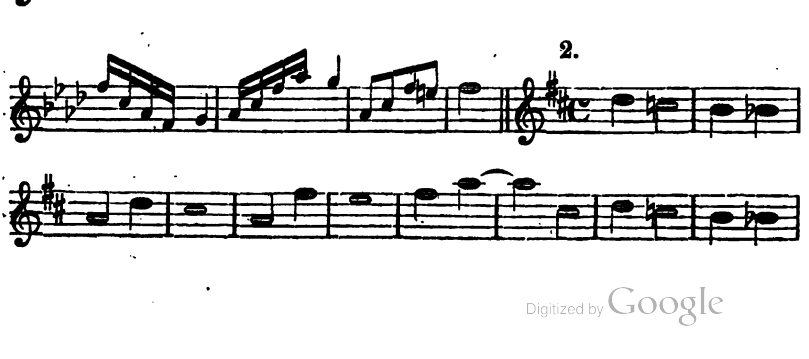


2.



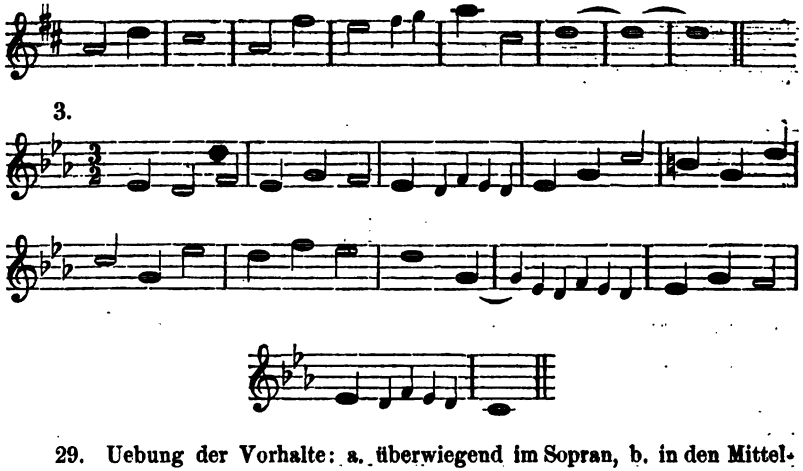
b. auf der T:

1.

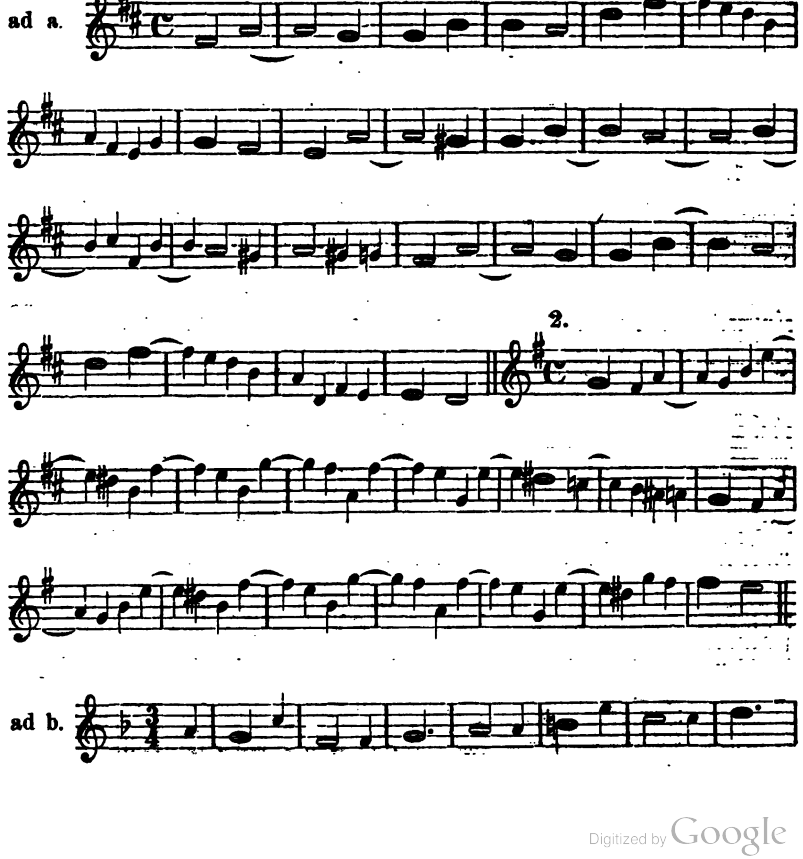


2.

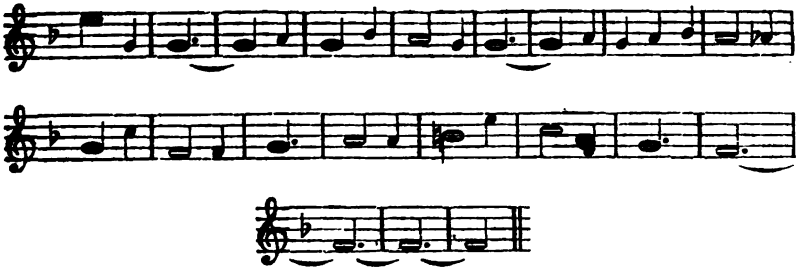
Digitized by Google



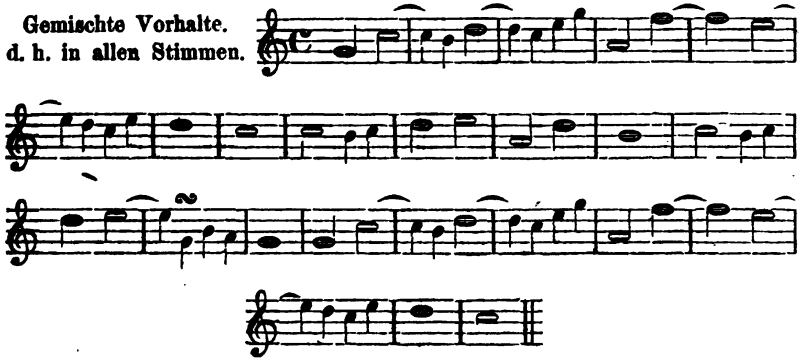

29. Uebung der Vorhalte: a. überwiegend im Sopran, b. in den Mittelstimmen, c. im Bass.




Digitized by Google

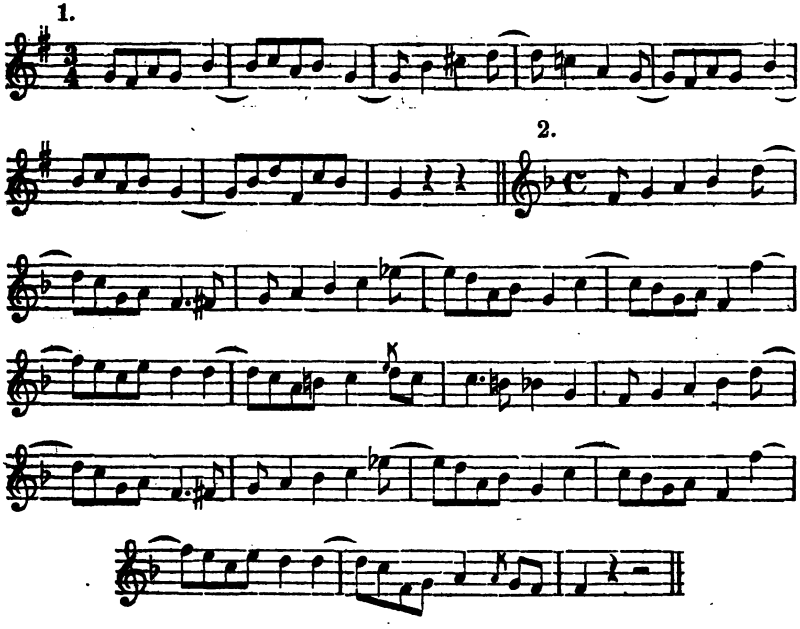


Gemischte Vorhalte.
d. h. in allen Stimmen.



30. Uebung der Vorausnahme:

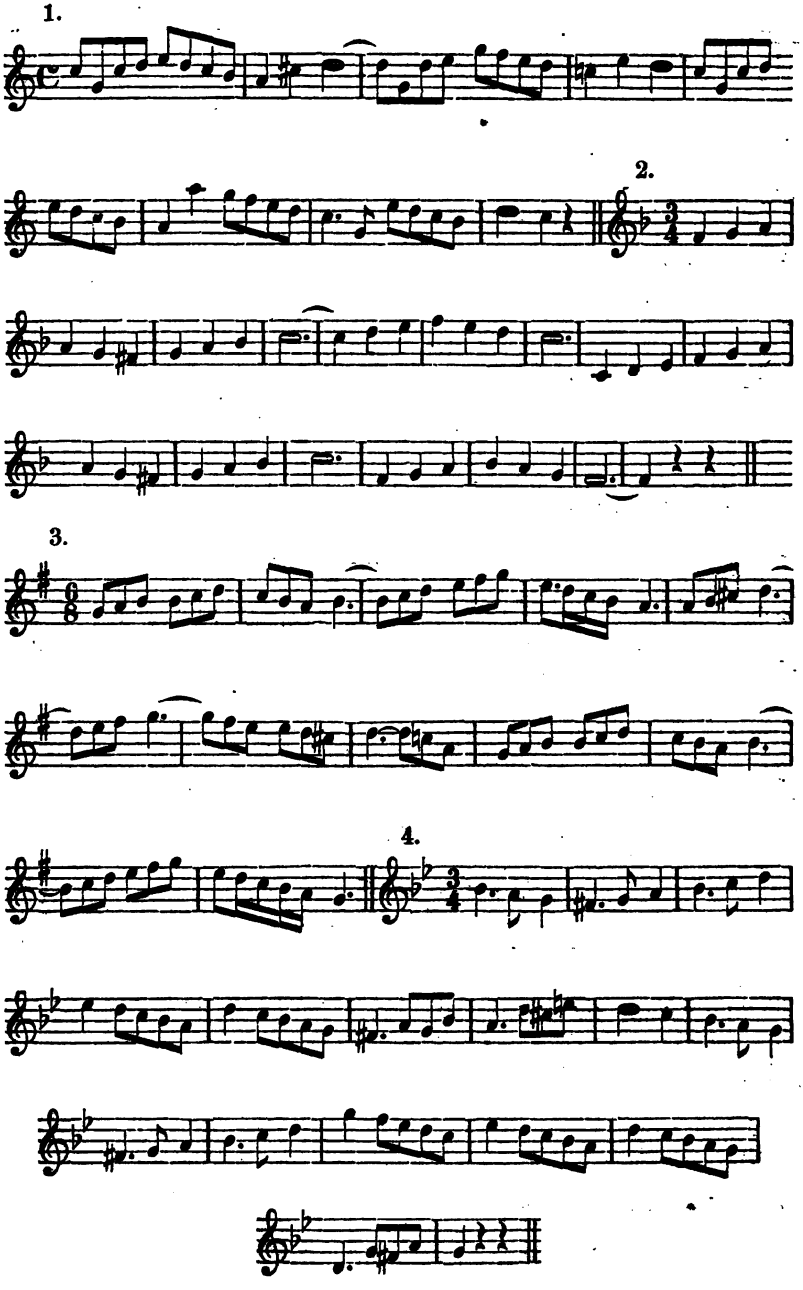
1.



2.

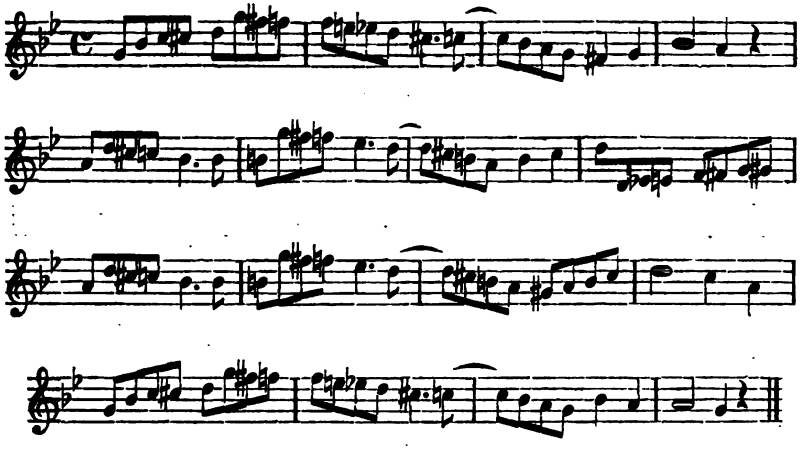
Digitized by Google

31. Uebung der diatonischen Durchgänge:

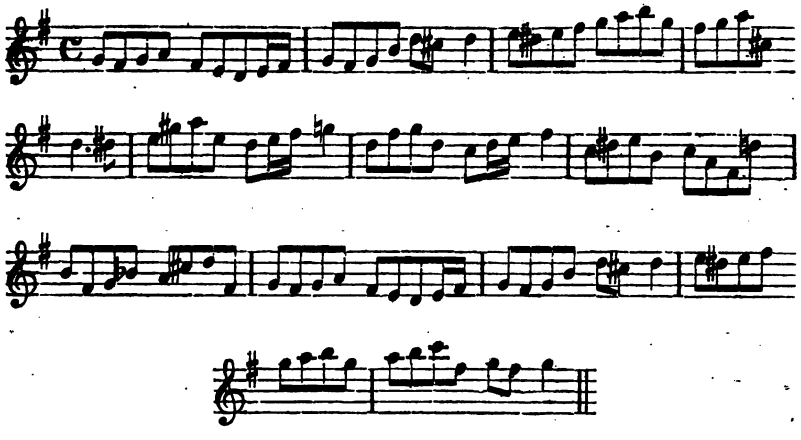



Digitized by Google

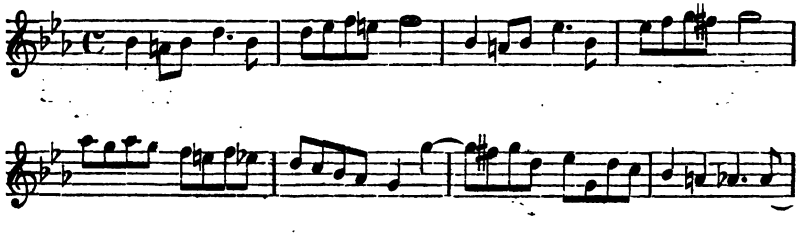
32. Uebung in chromatischen Durchgängen:



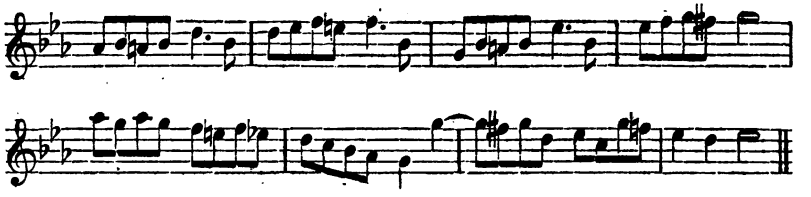
33. Uebung des Hülfstones:



34. Uebung der Hülfsaccorde:

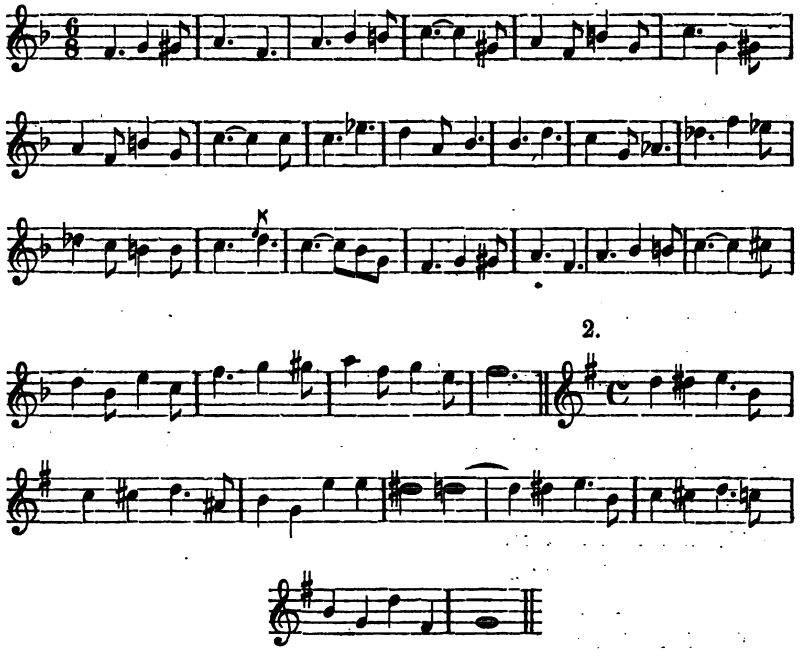


Digitized by Google



35. Uebung der Durchgangs-Accorde, insbesondere des übermässigen Sexten-Accordes und seiner Abstufungen und Umkehrungen.

1.



2.

36. Der Choral (Erk's Choralmelodieen. Berlin, bei Logier, 2½ sgr.). Zunächst werden die Zeilenschlüsse vieler Choräle so mannigfaltig wie möglich und unter dem Einflusse der Kirchentonarten ausgearbeitet.

37. Dann wird die Harmonie, zunächst einfach und überwiegend in Dreiklängen, ausgesetzt.

38. Choräle mit mehr entwickelten Stimmen.

39. Der c. f. in anderen Stimmen, zunächst in den Mittelstimmen.

40. Der c. f. im Bass.

41. Der Choral minderstimmig.

Digitized by Google

42. und zwar der c. f. im Tenor, im Bass.

43. Der Choral fünf- und sechsstimmig.

44. Die harmonische Figuration an gegebener Melodie: a. Mittelstimme, b. Bass, c. Oberstimme, d. getheilt in mehreren Stimmen, e. der c. f. im Tenor und im Bass.

45. Die melodische Figuration an gegebener Melodie: a. Oberstimme,

46. b. im Bass,

47. c. in der Mittelstimme und alla zoppa.

48. Die Begleitungskunst an gehaltvolleren Volksliedern, auch mit Vor- und Nachspielen auszuführen.

49. Dieselbe Uebung für das Instrumentale.

50. Uebung des präludienförmigen Satzes nach möglichst vielen (im Werke angedeuteten) Richtungen, vornehmlich im gebundenen Styl.

51. Uebung des liedförmigen Satzes in Dur. Zunächst die Wendung desselben nach der Tonart der Dominante (um den ersten Theil abzuschliessen).

52. Zu denselben Sätzen Modulationssätze nach möglichst vielen Richtungen und in verschiedenen Gegensätzen zu erfinden.

53. Zweite Themata oder Perioden zu den ad 51 erfundenen Liedsätzen hinzuzufügen.

54. Uebung der Liedform „Moll in Dur" ebenso als 51—53.

55. Desgleichen der Form: „Moll in Moll".

56. Sätze von äusserer Bestimmung nach dem Lehrbuche zu Ende zu führen.

57. Sätze von innerer Bestimmung: das Hirtenlied, das Kriegerlied, das Gebet u. s. f.

58. Der Marsch.

59. Der Trauermarsch.

60. Der ideale Marsch.

61. Die Polonaise.

62. Der Walzer.

63. Die Menuett.

64. Die Mazurka.

Digitized by Google

# Inhalts-Verzeichniss.


Seite

**Allgemeine Einleitung.** Angabe und Eintheilung des Lehrstoffes 1

## Erster Theil.

### Das elementare Gebiet.

#### Erster Abschnitt.

#### Die Elementarlehre.

Rhythmus, Melodie und Harmonie.

Einleitung. Erste Anfänge der Composition . . . . . 9
1. Takt, Accent, Rhythmus . . . . . 11
2. Die Melodie . . . . . 14
Die Tonleiter . . . . . 15
Der Quintenzirkel . . . . . 18
Uebergang zur Harmonie . . . . . 33
3. Die Naturharmonie . . . . . 36
Zweimal zweistimmiger Satz . . . . . 44
Die Intervallenlehre . . . . . 46

**Erste Abtheilung.**

Der Accord . . . . . 49
Die Begleitung . . . . . 49
Vierstimmig . . . . . 50
Die Verdoppelung . . . . . 50
Die Lage des Accordes . . . . . 51
Der Schluss-Accord . . . . . 52
Die Consonanz . . . . . 53


Digitized by Google

Seite

Verbindung der Accorde überhaupt . . . . . 54
Fehler in der Fortschreitung.
1. Octaven . . . . . 56
2. Quinten . . . . . 57
Der Septimen-Accord . . . . . 59
Die Auflösung . . . . . 59
Ausnahmen in der Auflösung . . . . . 61
Die nachschlagenden Intervalle . . . . . 62
Gemischte Quinten . . . . . 63
Die Vorbereitung der Septime . . . . . 64
Verbindung beider Dominanten durch die Septime . . . . 65
Der kleine Dreiklang . . . . . 68
Zusammenstellung oder Verbindung der Dreiklänge insbesondere . . . . . 70
Verwendung der Dreiklänge und Uebung in denselben . . 72
Liedsatz und Präludium . . . . . 73
Die Sequenz . . . . . 73
Stimmen und Partitur . . . . . 76
Verdeckte Quinten und Octaven . . . . . 78

## Zweite Abtheilung.

Die Umkehrungs-Accorde . . . . . 81
Die Bezifferung . . . . . 82
Lage und Verdoppelung der Intervalle . . . . . 84
Verwendung der Umkehrungs-Accorde.
1. Der Sexten-Accord . . . . . 85
2. Der Quartsexten-Accord . . . . . 87
3. Die des Septimen-Accordes . . . . . 90
Anwendung der Umkehrungs-Accorde auf die Cadenz . . 93
Der verminderte Dreiklang . . . . . 94
Sequenz mit Umkehrungs-Accorden . . . . . 96

## Dritte Abtheilung.

Das Mollgeschlecht und die Molltonleiter . . . . . 104
Die Begleitung der Molltonleiter . . . . . 108
Der Nonen-Accord . . . . . 110
Die Auflösung des Nonen-Accordes . . . . . 111
Vorbereitung der None und Verbindung beider Dominanten durch die None . . . . . 112
Verwendung des Nonen-Accordes . . . . . 113
Umkehrungen des Nonen-Accordes . . . . . 114

Digitized by Google

Seite

Die von dem Nonen-Accord abstammenden Septimen-Accorde . . . . . 116
Nachweis sämmtlicher Dominanten-Accorde . . . . . 118
Der Nonen-Accord im Durgeschlecht . . . . . 121
Uebergang von Dur nach Moll . . . . . 123
Der Querstand . . . . . 123

## Vierte Abtheilung.

Die Modulation. Ausweichung . . . . . 126
Der Leit-Accord . . . . . 127
Der Septimen-Accord als Modulationsmittel . . . . . 129
Unmittelbare / Vermittelte } Modulation . . . . . 129. 130
Auffassung der Melodie im Allgemeinen . . . . . 132
Der Modulationsplan . . . . . 134
Auffassung der Melodie im Besonderen . . . . . 135
Die übrigen Modulationsmittel . . . . . 136
Das Leitereigene und das Leiterfremde . . . . . 139
Die modulatorischen Sequenzen . . . . . 140
1. Des Septimen-Accordes . . . . . 142
Die Sequenz-Septimen-Accorde . . . . . 147
Umkehrungen der Sequenz-Accorde . . . . . 148
2. Der Nonen-Accorde . . . . . 152
Enharmonische Mehrdeutigkeit des verminderten Septimen-Accordes . . . . . 158
Der Trugschluss und die Trugfortschreitungen . . . . . 159
Die modulatorischen Sprünge . . . . . 166
Der Orgelpunct . . . . . 170
Umkehrung des Orgelpunctes . . . . . 179

## Fünfte Abtheilung.

Das Accord- und das Stimmenwesen . . . . . 181
Parallelismus und Gegenbewegung . . . . . 183
Folgen von Quarten . . . . . 188
- - Secunden und Septimen . . . . . 188
- gemischter Quinten . . . . . 189
- von Octaven . . . . . 191
- reiner Quinten . . . . . 192
- des Querstandes . . . . . 196
Ausführbarkeit und Sangbarkeit . . . . . 198

Digitized by Google

## Sechste Abtheilung.

Seite

Weitere Vorgänge im Stimmenwesen.

1. Der Vorhalt . . . . . 201
   Der gebundene . . . . . 202
   - freie . . . . . 215
2. Die Vorausnahme . . . . . 223
3. Der Durchgang und Wechselton . . . . . 226
   Der diatonische . . . . . 227
   - chromatische . . . . . 232
4. Der Hülfston . . . . . 235

Folgerungen aus Durchgang und Hülfston.

1. Unselbstständige Durchgangs-Accorde . . . . . 239
2. Hülfs-Accorde . . . . . 246
3. Selbstständige Durchgangs-Accorde . . . . . 249
   Der übermässige Dreiklang . . . . . 250
   Der übermässige Sexten-Accord . . . . . 253
   Enharmonische Mehrdeutigkeit des übermässigen Sexten-Accordes . . . . . 256
   Die Durchgangs-Accorde als Modulationsmittel . . . . . 257
   Umkehrung des übermässigen Sexten-Accordes . . . . . 259

## Zweiter Abschnitt.

## Die Begleitungslehre.

Die gegebene Melodie . . . . . 262

## Erste Abtheilung.

Der Choral . . . . . 264
   Die Tonart der Choräle und die Kirchentonarten . . . . 266
   Die Schlüsse in modulatorischer Hinsicht . . . . . 268
   Der mixolydische / Der phrygische } Schluss . . . . . 269
   Ausführung der Harmonie . . . . . 273
   Der Choral in einfacherer Behandlung . . . . . 278
   Der Choral in den Stimmen mehr entwickelt . . . . . 282
   Der c. f. in den übrigen Stimmen . . . . . 291
   Der Choral mehr- und minderstimmig . . . . . 298

## Zweite Abtheilung.

Das weltliche Volkslied . . . . . 307
   Die Figuration . . . . . 310

Digitized by Google

Seite

Harmonische Figuration . . . . . 311
Melodische - . . . . . 325
Die Melodie unter dem Einflusse der Figuration . . . . 345
Anwendung der Begleitungsformen . . . . . 348
Die Uebertragung in das instrumentale Gebiet . . . . . 359

## Dritte Abtheilung.

Die selbstgeschaffene Melodie . . . . . 361
1. Der präludienartige Satz . . . . . 362
2. Der liedförmige Satz . . . . . 366
Die allgemeine Liedform . . . . . 368
Die Melodie . . . . . 368
Die Intervalle . . . . . 368
Der Rhythmus . . . . . 369
Motiv, Satz, Periode . . . . . 370
Die Begleitung . . . . . 370
Das Ideale . . . . . 371
Die Erweiterung des Satzes . . . . . 374
Die zweitheilige Liedform in Dur . . . . . 376
Kritik und Disposition des Themas . . . . . 376
Der Modulations- oder Durchführungssatz . . . . 379
Die Rückkehr . . . . . 382
Das Thema in andre Stimmen übertragen . . . . 384
Die Contrapuncte . . . . . 384
Das zweite Thema . . . . . 387
Die Abschnitte . . . . . 390
Die Mollformen . . . . . 392
1. Moll in Dur . . . . . 392
2. Moll in Moll . . . . . 398
3. Abart der Form Moll in Dur . . . . . 403
Sätze von diesem oder jenem Charakter . . . . . 404
a. von äusserer Bestimmung . . . . . 404
b. - innerer - - . . . . . 406
1. Das Hirtenlied . . . . . 406
2. Das Kriegerlied . . . . . 407
3. Das Gebet . . . . . 407
Die Liedform in mehr als zwei Theilen . . . . . 407

## Vierte Abtheilung.

Die angewandten Liedformen . . . . . 409
1. Die Marschformen . . . . . 410
Geschwind-Marsch . . . . . 410

Digitized by Google

Seite

Trauer-Marsch . . . . . 414
Der ideale Marsch . . . . . 416
Die Polonaise . . . . . 418
2. Die Tanzformen . . . . . 420
Der Walzer . . . . . 420
Die Menuett . . . . . 422
Die Quadrille . . . . . 424
Die Mazurka . . . . . 424

## Anhang

der mit dem Inhalte des ersten Theiles verbundenen Aufgaben . . 426

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 296.13.2
Musikalische Compositionslehre, in
Loeb Music Library
BCC00112
3 2044 041 052 416

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

OCT 25 1965

Digitized by Google

Digitized by Google